Перрюшо Анри
Жизнь Сёра

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ
Глаза разума
(1859-1885)

I
СУДЕБНЫЙ ПРИСТАВ ИЗ ЛА-ВИЛЛЕТ

В колыбели на всю свою жизнь я получаю путевой лист.
Генрих Гейне

Сорок пять лет. Большая круглая голова. Жизнелюбие человека, весьма неравнодушного к мясу. Телосложение крестьянина. На охоте в результате несчастного случая Антуан-Кризостом Сёра лишился правой руки. Приладив к своему протезу вилку или нож, он орудует ими с чуть лихорадочным проворством, вызывая некоторое беспокойство и даже тревогу у тех из гостей, кто не привык к подобным фокусам.

Странное ощущение, возникающее в его присутствии, усугубляется сдержанностью - ни смеха, ни улыбки - этого бывшего судебного пристава, всегда одетого в черное. Его родители, земледельцы, обосновались в Обе, в деревне Доснон, насчитывающей тридцать дворов и расположенной в бесплодной Шампани, в двенадцати километрах от Арси-сюр-Об. Он родился там 28 августа 1815 года, через восемнадцать месяцев после жестокого сражения, данного Наполеоном при Арси[1].

Сам Антуан-Кризостом и два его старших брата, Пьер-Мишель и Никола-Жозеф, покинув родные места, перебрались в Париж. Пьер-Мишель получил в Батиньоле скромное место канцелярского служащего; Никола-Жозеф стал торговцем модных товаров на улице Вьей-дю-Тампль. Что касается самого Антуана-Кризостома, то в течение шестнадцати лет, с 1840 по 1856 год, он исполнял обязанности судебного пристава в трибунале департамента Сены, в городке Ла-Виллет, который с 1 января 1860 года стал входить в состав Парижа. В то время пристав жил в доме номер 7 по улице Фландрии. Там он обзавелся и семьей, женившись в январе 1845 года на дочери отошедшего от дел ювелира Эрнестине Февр, которая была моложе его на тринадцать лет; там родились двое первых его детей: в июне 1846 года мальчик Эмиль-Огюстен и в ноябре 1847 года девочка Мари-Берт.

Женщина мягкая, молчаливая, неприметная, Эрнестина жила в тени своего мужа, ни в чем ему не прекословя. Ее отец также был крестьянином, однако родом из Плана (департамент Юра), что неподалеку от Полиньи, а мать, Антуанетта Вейяр, родилась в Париже в семье скульптора.

Вряд ли можно сказать, что Эрнестине жилось очень весело. Покинув Ла-Виллет, Сёра перебрались в маленькую, темную и печальную квартиру неподалеку от ворот Сен-Мартен, в дом номер 60 по улице Бонди[2], улице, которая уже сама по себе выглядела уныло, с ее старыми зданиями, облупившимися фасадами и устоявшимся запахом плесени. Суровый облик бывшего министерского чиновника гармонично вписывался в меланхоличную обстановку комнат, где одна только мебель из красного дерева эпохи Луи-Филиппа отбрасывала размытые пурпурные отсветы.

На стенах, правда, в изобилии висели цветные картинки. Подойдя поближе, вы видели,

---

[1] 1 На окраине деревни Доснон впоследствии был разбит лагерь Майи.

[2] 2 Ныне улица Рене-Буланже.

что это гравюры исключительно религиозного содержания с изображением девственниц, Иисуса, мучеников и мучениц, наподобие тех, что изготовляют в Эпинале или где-нибудь еще. В самом деле, однорукий человек беспрестанно покупает эти гравюры; ими набиты его папки. Такое увлечение похоже на манию, довольно поразительную для этого угрюмого обывателя, по-видимому лишенного воображения, втиснувшего свою жизнь в узкое русло неукоснительно соблюдаемых привычек. Так, вторник он отводит для "супружеских обязанностей"[3]. В остальные дни недели жена его и не видит: проводит он их в уединении, в небольшом доме, приобретенном им в пригороде Ренси, на бульваре дю Миди, 8.

Любопытный человек! Даже более любопытный, чем это может показаться на первый взгляд. Столь рационально выстроенное существование лишь выдает в своей глубинной сути потаенный страх перед жизнью и ее беспорядочным натиском. Привычки успокаивают; они защищают от ужаса жизни, от ужаса смерти. В роду Сёра, как, впрочем, и в роду Февров, все умирают в молодом возрасте. Когда судебный пристав женился на Эрнестине, последняя уже лишилась матери, скончавшейся в возрасте пятидесяти двух лет, а ее отец умер год спустя. В это же время Антуан-Кризостом потерял отца. Его старший брат Пьер-Мишель умер за полтора года до смерти отца; ему было всего сорок пять лет. Возможно, под впечатлением череды трауров и безвременных кончин навязчивое состояние Антуана-Кризостома усугубилось, приобретя фанатический и болезненный характер.

Если он покупает в таком количестве благочестивые картинки, если украшает ими стены своего дома в Ренси, равно как и стены парижской квартиры, то делает это из набожности. Из набожности всепоглощающей, абсолютной, доведенной до крайности, граничащей с помешательством. В погребе своего дома в Ренси Антуан-Кризостом оборудовал молельню. С помощью престарелого садовника, заменяющего ему служку, он совершает там богослужение.

2 декабря 1859 года (а это была пятница) Антуан-Кризостом, сделав исключение, остался на улице Бонди: в час ночи его супруга разрешилась от бремени третьим ребенком - малыша назвали Жорж-Пьер.

Спустя некоторое время семейство Сёра перебралось в более просторную квартиру, расположенную чуть севернее, возле Восточного вокзала, в доме номер 110 по бульвару Мажента. Бульвар был назван так недавно в честь победы, одержанной армией Наполеона III над австрийцами незадолго до рождения Жоржа.

Мальчик рос в атмосфере завершающейся эпохи Второй империи, в неприметном квартале, где занимались в основном торговлей. Это было едва ли не мрачное, почти одинокое детство. Отец лишь изредка появлялся на бульваре Мажента; в глазах маленького Жоржа он не мог не быть посторонним человеком. Мать проводила время за вязанием, погруженная в свои думы и печали. Что касается брата и сестры, которые были намного старше, то они жили в своем мире. Впрочем, Берта вскоре вышла замуж. У четы Сёра родился еще один сын, Франсуа-Габриель. Но болезнь унесла его в возрасте пяти с половиной лет, в ноябре 1868 года. Траур, конечно же, сделал обстановку в доме еще более тягостной, а также явился нелегким испытанием для маленького Жоржа. Ему вот-вот исполнится девять: в этом возрасте смерть переживается как сильное душевное потрясение; с той поры бессознательное доверие, которое юное существо испытывало к жизни, словно дало трещину. Затем разразилась франко-прусская война, последовала осада Парижа, Коммуна... От последней семейство Сёра спасается в Фонтенбло.

Однако, несмотря на эти семейные или национальные события, Жорж продолжает учебу. Он вдумчив, прилежен, но учится без блеска. Таких, как он, учителя обычно называют "твердый середняк"; Жорж проявляет усидчивость и упорство. Отличается безукоризненным поведением. Никогда не позволяет себе шалостей, никогда во время уроков не отвлекается на болтовню. Впрочем, немногословие в его характере. Сосредоточенный на себе, он не

---

[3] 3 Поль Синьяк.

откровенничает ни с кем - ни с родителями, ни со своими маленькими приятелями. Несомненно, ему свойственна некоторая сдержанность в проявлении чувств.

Жорж рисует с тех пор, как он научился держать в руке карандаш. Ему было около семи лет, когда он нарисовал два рисунка, изображающие: один собаку с взрослым человеком, другой - собаку с ребенком. Дядя Поль Омонте, деверь его матери, художник-любитель, считает, что ребенок не лишен способностей, и всячески поощряет мальчика к занятиям рисованием. Поэтому Сёра - а ему вот-вот исполнится пятнадцать лет - поступает в муниципальную школу рисунка, расположенную в двух шагах от родительского дома, на улице Птиз-Отель, 19.

Преподает там средней руки скульптор Жюстен Лекьен, который успел когда-то взять последние уроки у барона Бозио, ваятеля, настолько знаменитого при жизни, что его окрестили "французский Канова". Лекьен обучает своих учеников основам рисунка и перспективы, заставляя копировать гипсовые слепки, копии античных произведений, архитектурные орнаменты. Сёра умело выполняет эти ученические работы. По правде сказать, он проявляет к ним осознанное и вдумчивое отношение, достаточно редко встречающееся у юношей. Рисование для него - это не легкомысленное времяпрепровождение. Сёра обнаруживает тягу к занятиям искусством, доходящую до страсти. Это молчаливая страсть. Лишенная внешнего блеска, но глубокая. Он не только много и с неторопливым упорством рисует, но также берется за изучение теоретических трудов, таких, как "Грамматика искусства рисунка" Шарля Блана, весьма известного критика, основателя "Газетт де Боз-Ар", славу которого укрепило его избрание во Французскую академию в июне 1876 года. "Грамматику" подросток изучает основательно, пораженный некоторыми высказанными в этой книге идеями. "Цвету, - отмечает Шарль Блан, - подчиненному четким правилам, можно обучаться, как музыке... Именно благодаря тому, что Эжен Делакруа познал эти законы, глубоко их изучил, сперва интуитивно их угадав, он стал одним из величайших колористов современности".

Сёра вновь и вновь перечитывает эти строки; они его завораживают. Рассуждения Блана совпадают с его потребностью в логике и точности. Он находит в них то, к чему бессознательно стремился. Они также убеждают его в правильности собственных поисков, ибо дают то, что молодые люди часто ждут от чтения, - оправдание, уверенность. Случайных встреч не существует. В многообразии мира каждый выбирает только то, что ему подходит. Тысячи людей прочли строки Шарля Блана. Но они ни на кого не произвели такого впечатления озаренности, какое возникло при чтении у ученика Жюстена Лекьена. Человек сам создает себе богов. Отныне в уме юноши существует чистое и строгое искусство, подчиняющееся непреложным законам. Это искусство обладает ценностью абсолюта. Одной из тех ценностей, которые противоречат довлеющей неустойчивости мира. Теперь Сёра знает, каким путем ему следует идти. Его страсть - страсть холодная и сознательная, но и столь же беспредельная, как и страсть его отца, - нашла свой объект приложения.

Все это не могло вызвать ни малейшего отклика в семейном кругу Сёра, где каждый обитал в своем замкнутом мире. Молчаливость молодого человека, конечно, усугублялась условиями жизни в семье, члены которой ограничивались тем, что сообща претерпевали одиночество. Случись сыну бывшего судебного пристава рассказать о чем-то, и его слова потонули бы в толще безмолвия... Никому и в голову не пришло бы задуматься о его будущем: родители владели собственностью, его материальное состояние было обеспечено. Поэтому, когда он вскоре заявит о своем намерении поступить в Школу изящных искусств, его планы не вызовут никаких возражений, как, впрочем, и интереса.

Однако этот молчун порой изменяет своим привычкам, если кто-нибудь со вниманием слушает его рассуждения, если представляется случай поговорить о том единственном, что только и занимает его мысли. Тогда юноша обнаруживает убежденность, граничащую с нетерпимостью.

Так, например, у Лекьена он находит себе друга, мальчика на год моложе его, Эдмона

Аман-Жана[4], с которым ведет нескончаемые беседы. У них много общего: оба они серьезны, оба склонны к углубленным размышлениям, что позволяет им обходиться без лишних слов. Хотя Аман-Жан и родился в Шеври-Коссиньи (департамент Сены и Марны), он по своему происхождению остается северянином. Его отец был родом из Валансьена, мать - из Ландреси. Они уже умерли. Аман-Жана и его сестру воспитал дядя, владелец лодочной станции на набережной Жеммап; теперь Аман-Жан живет на улице Рато, рядом с Валь-де-Грас, у другого дяди, химика. Сдержанность его характера, возможно, отчасти объясняется его северными корнями. Но со стороны отца у него в роду были далекие испанские предки, эта линия восходит к временам Карла V, когда Жаны (вероятно, они были Хуанами) покинули Кастилию; может быть, этим объясняется также его склонность к мистике, несомненно усугубленная учебой в иезуитском коллеже. И здесь он тоже в каком-то смысле сближается с Сёра. Однако их устремления не вполне совпадают, и некоторые общие для двух друзей пристрастия могут их обмануть, так как они любят одно и то же, в частности одни и те же произведения и одних и тех же художников, не всегда по одним и тем же причинам. Если и тот, и другой ценят чистоту письма мастеров Проторенессанса, то Аман-Жан, для которого нет никого выше, чем эти художники, прежде всего видит в их искусстве совершенное средство служения духовному идеалу, тогда как Сёра привлекают лишь его пластические достоинства. Живопись, по Аман-Жану, позволяет выразить реальное душевное состояние; для Сёра она не имеет никакой иной цели, кроме самой себя.

Как бы то ни было, они прекрасно ладят друг с другом, вместе посещают Лувр, проявляют одинаковый интерес к некоторым литературным произведениям, в частности к романам братьев Гонкур. К тому же друзья внешне похожи друг на друга, оба они высокого роста. Аман-Жан, однако, лишен правильности и тонкости черт лица своего старшего приятеля; кроме того, вследствие врожденного дефекта шеи его голова всегда наклонена вправо. Вспоминая позднее о своем умершем друге, Аман-Жан скажет о его красоте и сравнит Сёра со "Святым Георгием" Донателло.

Спокойствие Сёра, его размеренные жесты делают еще более гармоничными пропорции тела и лица, озаренного ласковыми, полными нежности глазами. Его темные, с рыжеватым оттенком волосы вьются над высоким и открытым лбом. Сёра похож на тех юношей, которые, кажется, созданы для того, чтобы обольщать женщин. Однако он и не помышляет об этом и едва ли замечает задерживающиеся на нем взгляды.

Ему семнадцать лет, но он уже целиком охвачен своей всепоглощающей страстью. Рассуждения Шарля Блана произвели в нем необратимые изменения, что-то сдвинулось, и со всей ясностью встал вопрос, вне которого ничто, буквально ничто более не имеет для него смысла. Этот вопрос - средоточие, центр его жизни, к которому все сходится и из которого все исходит. Мир отступает на второй план; он сведен теперь к этому вопросу, ждущему ответа, а именно: нахождение принципов композиции, столь же четких, как и математические законы, благодаря которым родилось бы искусство, избавленное от эмпиризма, от анархии чувств, развивающееся в соответствии с неопровержимой логикой.

Едва ему исполнилось шестнадцать (а это произошло несколько месяцев назад), как Сёра начал рисовать, одержимый этой идеей[5]. Он лишен какой бы то ни было творческой импульсивности; все подчинено его разуму. Если одержимость ставила молодого художника в особое положение, то достаточно необычный ход его размышлений, возможно, способствовал еще больше обособленности Сёра. Как правило, люди обладают либо аналитическим, либо синтетическим умом. Эти интеллектуальные качества почти несовместимы. Но все же у некоторых индивидов они вполне уживаются друг с другом.

---

[4] 4 Позднее он примет имя Аман-Жан, которое мы будем употреблять далее для удобства повествования.

[5] 5 Его первые этюды утрачены. Очевидно, Сёра их уничтожил.

Таков и Сёра. Он обладает весьма редким образом мышления, позволяющим углубляться в изучение любых частностей и в то же время быстро включать их в состав целого. Трудно представить, что такого рода ум, способный классифицировать явления по мере их усвоения, мог бы существовать без наличия исключительной памяти, сочетающейся к тому же - и это вполне понятно - с незаурядным вниманием. Память Сёра не может не поражать. Ничто из прочитанного, выученного или увиденного он никогда не забывает; его зрительные воспоминания настолько точны, что позволяют ему мысленно воссоздать картину, которую он когда-то пристально изучил, вплоть до ее мельчайших цветовых оттенков.

Пока же он работает в основном над техникой рисунка, копирует "Ричарда Саутвелла" Гольбейна, этюд руки Пуссена, фрагменты "Апофеоза Гомера" Энгра, делает этюды с обнаженных натурщиков. Чаще всего Сёра прибегает к сугубо линейной форме - сказывается влияние на него классического мэтра Энгра.

Слышал ли Сёра о Мане и Салоне отверженных - последний к тому времени просуществовал уже четырнадцать лет - или об импрессионистах, которые в том, 1877 году организовали свою третью коллективную выставку? Сказать об этом с уверенностью нельзя. Скорее всего - вряд ли. Должно быть, он ничего не знал о революции, которая, будучи направленной против академизма и дурных последователей Энгра, совершалась тогда в живописи. Революция... Да! Безусловно это то самое словечко, которое юноша, влюбленный в порядок и питающий отвращение к фантазии в любой области, даже в одежде, очевидно, произносил нечасто. Всегда строго одетый, тщательно застегнутый на все пуговицы, почти всегда в черном, он ничем не напоминает расхожий образ художника. В нем нет ничего от начинающего мазилы-фрондёра. Но если порывы и волнения молодости ему чужды, то это отнюдь не следствие конформизма. Он склонен скорее не подчиняться, а противостоять. Живописи, о которой мечтает Сёра, точной, как наука, никогда не существовало; такая живопись стояла бы вне противоборствующих доктрин, никогда не принимая ту или иную сторону, так как была бы способна охватить реальность во всей ее полноте. Даже если бы Сёра и был знаком с творчеством Мане и импрессионистов, он не примкнул бы к их школе, как бы уважительно он ни относился к их поискам. Прежде всего ему следует теперь пополнить довольно скромный объем знаний, полученный у Жюстена Лекьена, узнать обо всем, что известно об искусстве рисунка и живописи. А где это можно сделать, как не в Школе изящных искусств? То, что в ней господствует академизм, его не останавливает.

И он поступает в Школу в феврале 1878 года; ему только что исполнилось девятнадцать лет.

По части академизма Сёра вряд ли нашел бы человека более убежденного в достоинствах традиции, более непримиримо, до фанатизма, ее защищающего, чем его учитель в Школе изящных искусств, властный Анри Леман.

Родившийся в Киле, в семье немецкого художника, Леман благоговел перед Энгром, учеником которого являлся; однако до гениальности учителя ему было далеко. Как и большинство официально признанных художников, он, будучи добросовестным ремесленником, искусным, но холодным - ему не хватало вдохновения, - ограничивался тем, что применял на практике усвоенные им рецепты; не оживленные творческим духом, они, однако, утратили свою действенность и превратились в рутину, условность, безжизненный штамп. В свои шестьдесят четыре года Леман, удостоившийся награды за усидчивость или, если угодно, посредственность, почивал на лаврах; в пятьдесят он стал членом Института. Легкая карьера утвердила его в мысли о том, что он обладает истиной, еще более укрепив художника в его предвзятых суждениях. За несколько лет до этого, когда его назначили преподавателем в Школу изящных искусств, нетерпимость Лемана вызвала бунт учеников, потребовавших его отставки. Своей цели, однако, они не добились, и некоторым из них пришлось покинуть стены заведения.

Занимаясь в классе Лемана, Сёра остается внимательным и дисциплинированным учеником, каким он всегда был. Впрочем, кое-что в Лемане может к нему расположить, а именно: в процессе обучения он неустанно обращается к примеру Энгра, вспоминая его

уроки. В этом есть нечто возбуждающее для Сёра, равно как и для Аман-Жана (вслед за своим приятелем он тоже поступил в Школу изящных искусств). Благодаря Леману у них на глазах воскресает Энгр, "Анжелику" которого тогда же Сёра с блеском копирует.

Школа обладает и рядом других преимуществ: в частности, ее библиотека, коллекции гравюр, фотографий и копий позволяют ученикам заняться теоретическими изысканиями. Количество копий, в основном по разделу итальянской живописи, значительно увеличилось за последние четыре года. В те часы, когда Сёра не занимается в мастерской, он изучает копии, среди которых есть фрески Пьеро делла Франчески в Ареццо, украшающие школьную часовню, а главное, без устали роется в библиотечных сокровищах. "Цвет, подчиненный точным правилам..."

Для Энгра линия имела большее значение, чем цвет. По его мнению, цвет второстепенный элемент; в картине прежде всего важно то, чтобы она была совершенной с точки зрения рисунка, чтобы формы выявлялись на ней благодаря четкому контуру. "Если бы мне пришлось повесить вывеску над моей дверью, я бы написал: "Школа рисунка", и я не сомневаюсь, что смог бы воспитать художников", - говорил Энгр; а когда его соперник Делакруа, этот король цвета, был избран - наконец-то! - в Академию изящных искусств, Энгр заявил: "Да это же волк в овчарне! "

К рисунку Сёра относится с не меньшим почтением. Но цвет для него тоже важен, "цвет, которому можно обучаться, как музыке". И вот в один прекрасный день в школьной библиотеке Сёра раскрыл объемистый фолиант, написанный не художником или критиком, а представителем науки, одним из самых известных ученых того времени - Мишелем-Эженом Шеврёлем.

Шеврёль родился до Французской революции, в 1786 году, и ему уже девяносто два года. Однако этих лет ученому никак не дашь - с таким рвением и пылом он продолжает работать. За свою весьма продолжительную карьеру он сделал массу открытий (например, изобрел стеарин, используемый для изготовления свечей), проявлял интерес к самым разным областям знаний. До сих пор, несмотря на свой преклонный возраст, Шеврёль возглавляет Музей естественной истории и заведует красильным отделом на мануфактуре Гобеленов. И пусть те, кто мечтает сменить его на этом последнем посту, не слишком торопятся: он оставит его только тогда, когда ему исполнится девяносто семь лет. Именно назначение его на эту должность полвека назад и привело ученого к написанию труда, заинтересовавшего Сёра, - "О законе одновременного контраста цветов", - опубликованного вместе с атласом в 1839 году[6].

"Как только я был приглашен возглавить красильное дело королевских мануфактур, - пишет Шеврёль в предисловии, - я понял, что эта должность налагает на меня обязательство придать красильному делу основания, коих оно было лишено, и что поэтому мне следует заняться точными исследованиями, о количестве, но не о многообразии которых я догадывался; однако более всего осложняло мое положение то, что ввиду задач, поставленных передо мной администрацией в качестве первоочередных, я был вынужден распределить свою работу совсем не так, как если бы был свободен от всяких обязательств. Пытаясь обнаружить причины жалоб на качество некоторых красок, приготовляемых в красильной мастерской Гобеленов, я вскоре убедился в том, что если жалобы, касавшиеся недостаточной стойкости голубых и светло-фиолетовых, серых и темных тонов, были обоснованны, то другие, в частности те, что касались неудовлетворительной крепости черных тонов, используемых для нанесения теней на голубые и фиолетовые сукна, не имели под собой оснований, так как, раздобыв шерсть, покрашенную в черную краску в самых известных мастерских Франции, а также за рубежом, и удостоверившись в том, что она ни в

[6] 6 Полное название книги читается следующим образом: "О законе одновременного контраста цветов и об ассортименте окрашиваемых предметов, рассматриваемом в соответствии с этим законом в его связях с живописью, коврами Гобеленов, тканями Бове для мебели, коврами, мозаикой, цветными витражами, набиванием тканей, печатью, раскраской, украшением зданий, одеждой и садоводством".

чем не превосходит шерсть, покрашенную у Гобеленов, я понял, что неудовлетворительная крепость черных тонов объясняется соседствующим с ними цветом и относится к феномену контраста цветов, мне стало ясно: чтобы успешно справиться с обязанностями директора красильных мастерских, придется заняться двумя совершенно различными темами: первая это контраст цветов, рассмотренный во всей его совокупности либо под теоретическим углом зрения, либо с точки зрения практического применения; вторая касалась химической части красильного дела. В самом деле, таковы были два центра, к которым сходились все мои исследования за последние десять лет..."

Труд Шеврёля дает Сёра ключевые элементы. Ученый сформулировал законы контраста цветов, законы, которые могут показаться достаточно сложными, но в действительности весьма просты.

Цвета солнечного спектра (их три), называемые основными - синий, красный и желтый, - при смешивании дают другие, так называемые составные цвета: смешивая синий и красный, получают фиолетовый, синий и желтый дают зеленый, желтый и красный - оранжевый. Основной цвет, не входящий в составной, является его дополнительным цветом. Так, желтый - дополнительный к фиолетовому, красный - к зеленому, синий - к оранжевому, и наоборот. Откуда это название - дополнительный? Дело в том, что всякий цвет окрашивает то, что находится с ним рядом: желтое пятно на белом фоне придает фиолетовый оттенок белизне.

Поэтому, расположенные рядом, два дополнительных цвета усиливают друг друга. И напротив, они бледнеют и становятся серыми, если их сочетать. С другой стороны, цвет, общий для двух красок, теряет в интенсивности при сопоставлении его с двумя этими цветами; например, фиолетовый и оранжевый кажутся менее красными, что несложно объяснить: фиолетовый, в соответствии с законом о дополнительных цветах, усиливает желтый цвет в оранжевом, а оранжевый - голубой в фиолетовом... К этим контрастам цветов добавляются все контрасты тонов, которые происходят из большей или меньшей светосильности красок, либо более бледных, либо более темных. Тон становится более темным, соседствуя с более светлым тоном, и наоборот.

Таким образом, цвета как такового не существует; он существует лишь в соотношении с окружающими цветами. Выводы Шеврёля открывали перед Сёра бесконечные перспективы в области живописи. Он вдруг понял, насколько верно высказывание Делакруа: "Дайте мне уличную грязь, и я сделаю из нее плоть женщины самого восхитительного оттенка".

Изучая в Лувре великие творения с точки зрения законов Шеврёля, он вскоре пришел к выводу, что эти законы были предугаданы некоторыми художниками, в частности Делакруа, однако применяли они их, естественно, робко, неосознанно. И Делакруа, конечно же, смутно это ощущал, ибо заявил однажды: "Я ежедневно убеждаюсь в том, что плохо знаю свое ремесло".

Теперь Сёра уверен: вопрос, который он перед собой ставит, не останется без ответа, и поиски ответа будут задачей всей его жизни, задачей, за решение которой он возьмется с присущей ему упорной методичностью. Прежде чем изучить контрасты цветов, он изучит контрасты тонов, и в первую очередь самых элементарных - белого и черного; прежде чем разработать науку о живописи, он возьмется за науку о рисунке.

В самом деле, мог ли у Лемана быть ученик более вдумчивый, чем Сёра? Однако результаты последнего, по крайней мере если судить по тому, как их оценивает Леман, скорее удручают. В момент поступления в школу в начале 1878 года, когда Сёра был принят на отделение живописи, он занял 19 марта лишь шестьдесят седьмое место из восьмидесяти кандидатов. На летнем конкурсе 13 августа он по-прежнему находится в конце списка, занимая семьдесят третье место. И только через полгода, на конкурсе 18 марта 1879 года, его положение улучшится, и он поднимется на сорок седьмое место[7].

---

[7] 7 Из школьного досье Сёра, приведенного Робером Реем.

Не следует обвинять Лемана в близорукости. Будучи преподавателем, он занимался своим преподавательским ремеслом. Мог ли он предвидеть, кем станет Сёра в будущем? Художественное творчество - это мир, имеющий мало общего со школьными экзерсисами, мир, где участвуют тысячи фактов, иногда самых удивительных и неожиданных, мир, зарождающийся благодаря стечению самых разнообразных компонентов, дарований и обстоятельств, качеств и добродетелей, иногда и недостатков, даже пороков, только определенное сочетание которых, непредсказуемое как само по себе, так и по своим результатам, позволяет явиться на свет зрелым творениям человеческого гения. Подобные шедевры, если сравнить их с многообразием предпринимаемых попыток, остаются бесконечно редким явлением. Закон мира - это неудача; успех всегда исключение, своего рода чудо. Действительно, в этой области дело обстоит так же, как и в жизни, в природе, где миллионы зародышей должны погибнуть, чтобы один из них превратился в плод. И если есть в юности некая патетика, то она происходит именно из этого - из уверенности в том, что большая часть занимающих умы молодых людей мечтаний так никогда и не сбудется.

Мечта, не дающая Сёра покоя, обладает тем преимуществом, тем несравненным жизненным началом, что она проступает из всех пор его существа и питается этой живительной субстанцией. А кроме того, у нее есть и другое не менее значительное преимущество: она согласуется с одной из фундаментальных особенностей эпохи, одним из наиболее действенных ее факторов - верой в могущество науки. Последняя дает о себе знать повсюду. Науку не только считают способной "сказать человеку последнее слово об устройстве мира", она также оказывает мощное влияние на сферы деятельности, казалось бы для нее совсем чуждые. Внимательный читатель Клода Бернара и его "Введения в изучение экспериментальной медицины", Эмиль Золя, который недавно впервые добился большого успеха, опубликовав роман "Западня", хочет быть научным романистом, романистом "экспериментальным"; да и не говорил ли сам Флобер: "Чем дальше уйдет искусство, тем более научным оно станет. Литература будет все больше принимать облик науки"? Поиски Сёра шли в том же направлении. Людям, отмеченным свыше, всегда удается уловить веяния своей эпохи.

Как-то Леман в разговоре со своими учениками упомянул между прочим этих "сумасшедших", "невротиков", то есть импрессионистов в восприятии академических мэтров. В апреле 1879 года на авеню де л'Опера открылась их четвертая выставка. Сёра посетил ее вместе с Аман-Жаном и еще одним школьным товарищем, Эрнестом Лораном, юношей живым, очень любознательным, наделенным нетерпимостью двадцатилетнего человека, который не без раздражения воспринимал покровительственный тон Лемана. Все трое пошли на эту выставку из чистого любопытства, но каково же было их изумление, когда они окунулись в совершенно иной мир. И хотя на ней были представлены далеко не все импрессионисты - в частности, там отсутствовали Ренуар, Сезанн и Сислей[8], они получили от выставки "неожиданный и глубокий шок"[9]. Рассматривая картины Моне, Дега или Писсарро, Сёра и его товарищи вдруг осознали, что в сравнении с этой подвергаемой хуле живописью творения академиков не стоят и ломаного гроша. Лоран злорадствовал: не был ли он прав, утверждая, что Леман предает Энгра, опошляет и извращает его уроки? Жизнь бушует здесь, она согревает своим теплом полотна импрессионистов. Больше других им понравился Моне. Позднее они увидят в Салоне картины Ренуара и будут восхищаться его полотном "Мадам Шарпантье со своими детьми" и "Портретом Жанны Самари".

Это открытие, каким бы ошеломляющим оно ни было, не изменило планов Сёра. В отличие от Эрнеста Лорана он не собирался впредь рассматривать импрессионистов как своих учителей. Однако он также был убежден, что Школа изящных искусств уже не

---

8 8 См. об обстоятельствах четвертой выставки в книге "Жизнь Ренуара", ч. II, гл. 3.

9 9 Леон Розенталь.

способна больше чему-то его научить. Аман-Жан разделял эту точку зрения; он бредил Италией, думал о мастерах Проторенессанса, о великих тосканцах, о Боттичелли... Друзья пришли к единому мнению: возвращаться к Леману бесполезно; они решили покинуть школу и в складчину снять мастерскую, чтобы работать там по своему усмотрению.

Обосновались они в доме номер 32 по улице Арбалет, за Валь-де-Грасом. Приглашая иногда натурщиков, иногда расставляя предметы для натюрмортов, они рисовали карандашом или красками и помогали друг другу, высказывая критические замечания или давая советы. Они спорили, и в этих спорах сталкивались различные мнения. Изучали вместе некоторые научные труды, такие, как "Трактат о живописи" Леонардо да Винчи. Это был дружеский и плодотворный обмен идеями.

В отличие от Аман-Жана, освобожденного от военной службы по причине врожденного дефекта, Сёра предстояло вскоре отбыть в армию. Согласно закону 1872 года, служба длилась пять лет; но молодые люди могли сократить этот срок до двенадцати месяцев, заключив договор о добровольной воинской повинности, для чего надо было сдать специальный экзамен и уплатить тысячу пятьсот франков.

Сёра не терпелось воспользоваться этой предоставляемой законом возможностью: он желал только одного - побыстрее начать и завершить военную службу, чтобы вновь оказаться перед листом бумаги или холстом и взяться за дело. В ноябре его направили в линейный полк в Бресте.

II
ОСТРОВ ГРАНД-ЖАТТ

Величия достигают не только следуя своим побуждениям, но также терпеливо разрушая глухую стену, отделяющую то, что человек чувствует, от того, на что он способен.
Ван Гог

"В искусстве все должно быть сознательным".

Против этих слов Сёра ставит карандашом крестик на полях журнала "Ар". В февральском и мартовском номерах этого издания за 1880 год опубликована статья "Феномены видения", написанная Давидом Сюттером, художником швейцарского происхождения, известным прежде всего своими теоретическими работами. В процессе чтения Сёра отмечает крестиками поразившие его мысли, которые подтверждают, проясняют или уточняют то, над чем он и сам уже размышлял.

"Наука освобождает от всяческих колебаний, позволяет двигаться с полной свободой и в очень обширном круге; поэтому двойным оскорблением для искусства и для науки является мысль о том, что они обязательно исключают друг друга. Поскольку все правила черпаются в самих законах природы, нет ничего более простого и более необходимого, чем их принципиальное познание..."

В армии Сёра проявил себя таким же дисциплинированным человеком, каким он был всегда и всюду. Это был образцовый солдат, который не давал ни малейшего повода для взысканий.

Образцовый солдат, в мыслях, однако, далекий от армейской жизни.

Находясь на маршах, занимаясь физическими упражнениями, отбывая наряды, он продолжал размышлять. Благодаря автоматизму выполняемых по команде движений, его голова оставалась свободной. В редкие минуты досуга он доставал из кармана небольшой блокнотик, пристраивал его на ладони и рисовал цветным или черным карандашом своих соседей по казарме.

К тому же в Бресте он открыл для себя океан. В награду за хорошие оценки Сёра несколько раз отпускали в увольнения, которые он проводил в разных местах на побережье. Вид бескрайней водной равнины его завораживал; он был целиком поглощен ее

созерцанием.

Безмерный океан кажется неподвластным времени. Море может разбушеваться, волны могут биться о скалы, тучи - собираться или рассеиваться в небе, но все это преходяще. А монотонный жалобный шум прибоя, умирающего на берегу, подобен музыке миров, музыке вечности.

Посасывая свою трубку, Сёра слушает эту музыку.

Все есть ритм, все есть мера. "Законам эстетической гармонии цветов, писал Сюттер, - можно обучаться так же, как и законам музыкальной гармонии". И та, и другая являются отражением универсальной гармонии, той безмолвной механики, которая есть порядок, движение и душа сущего. Всем управляет число. Оно - в основе творений самых искусных художников, оно пронизывает эти творения своим тайным и волнующим присутствием.

Машинально выполняя то, что от него требуют его командиры, Сёра подытоживает свои знания, намечает направление своих будущих поисков, обдумывает метод, к которому прибегнет, дабы разработать "свой собственный".

В порту он часто наблюдает за возвращающимися или уплывающими парусниками, любуется их корпусами, скользящими по волнам, раздуваемыми ветром парусами, белизна которых мимолетно оживляет бесконечную гладь моря. О корабли, о движение! Образы эфемерности, образы быстротечности времени.

Времени, которое проходит и которое убивает...

Вернувшись в Париж в ноябре 1880 года, Сёра снял отдельную мастерскую на улице Шаброля, 19, неподалеку от родительского дома.

К Аман-Жану и Эрнесту Лорану он по-прежнему питает дружеские чувства кстати, Сёра будет часто работать с ними вместе, - однако уединение ему необходимо. Он нуждается в своеобразном вакууме, где без помех могли бы развиваться, выстраиваясь в цепочку, вытекая одно из другого, соединяясь одно с другим, его размышления. Мастерская пуста или почти пуста. Одиночная камера. Проведя там утро, он спешит на бульвар Мажента, где завтракает с матерью, если только нет неотложных дел, из-за которых иногда приходится перекусить прямо в ателье, ограничившись булочкой и шоколадом. Камера пуста? Да нет же! Здесь, в этих стенах, белизну которых кое-где нарушают рисунок или набросок, оживает рой его мыслей, возникают все новые и новые образы его раздумий и доводов, абстракции, рожденные колдовской силой разума.

Он систематически пополняет свой багаж теоретических знаний, знакомится с опытами физиков - Дове, Гельмгольца, Максвелла, - анализирует "Эссе об абсолютных знаках в искусстве" Юмбера де Сюпервиля и другие работы подобного рода: как только в 1881 году выйдет в свет французский перевод книги американца Огдена Н. Руда "Научная теория цветов", он приступит к ее изучению.

Столь же систематически в поисках ответа на свои вопросы он обращается к творениям великих художников, и прежде всего к полотнам Делакруа. Вместе с Аман-Жаном он неоднократно посещает церковь Сен-Сюльпис, "загипнотизированный" декоративными росписями Делакруа в капелле Святых Ангелов. Нигде больше великий романтик не проявил столь высокого мастерства в использовании цвета; нигде, как писал Бодлер, "колорит Делакруа не был столь блистательно и столь мастерски сверхнатурален".

Сёра не упускает возможности побывать везде, где, как ему сообщают, есть работы Делакруа. Так, он посещает торговцев картинами - например, Буссо и Валадона на авеню де л'Опера, - а иногда, застыв прямо на тротуаре перед витриной художественной галереи, подолгу пристально рассматривает то или иное полотно. Вернувшись в ателье, он вспоминает увиденное и воспроизводит свои впечатления на больших листах бумаги, детально описывая чередование цвета в картине и отмечая игру дополнительных цветов: "...Знамя зеленое с красным пятном посередине. Наверху голубой цвет неба и оранжево-белый цвет стен и серо-оранжевый - облаков"[10]. Как-то в 1881 году он заметил по

---

[10] 10 Запись о "Бесноватых в Танжере", датированная 23 февраля 1881 года.

поводу этюда головы, выполненного Делакруа: "Эта маленькая голова - просто чудо. Тени и все остальное, выполненные волнистым штрихом скулы, тени на тюрбане. Это точнейшее применение научных принципов, преломленных сквозь призму личности".

И Сёра столь же целенаправленно берется за свое творчество, приступая к первой части намеченной им программы.

Сведя до минимума занятия живописью, он почти целиком посвящает себя рисунку, чтобы как можно дальше продвинуться в изучении контраста черного и белого тонов. В связи с этим он неизбежно должен был отказаться от линейного рисунка, превозносимого Энгром, и перенять противоположную технику, предполагающую светотени и моделировку. Эта техника так хорошо ему подходит, что благодаря ей он сразу же создает произведения поразительной мощи. Отказавшись от угля, он оставляет для работы только карандаш и, используя зернистую фактуру бумаги, передает (или пытается передать) в своих рисунках различные оттенки света и тени. Предметы, не обрисованные четким контуром, существуют прежде всего за счет своего объема. Детали стираются, поглощаемые тонко дозируемыми серыми тонами. Эти рисунки - "рисунки живописца"[11] являются как бы черно-белыми картинами. "По ним можно было бы писать картину, не возвращаясь к модели", да и выглядят они "более красочными, чем многие живописные полотна"[12].

Самое сокровенное в человеке - это почти всегда и наименее доступное его сознанию. В том, что создает художник, проявляются его намерения; но есть в творениях художника и то, к чему он не стремился сознательно, что как раз и соответствует самым сокровенным его помыслам, благодаря чему, как правило, обнаруживается наиболее подлинный, наиболее потаенный аспект его "я". В рисунках скрытный молчун Сёра выдает некоторые свои навязчивые идеи. Исследование соотношений света и тени в них настолько тщательно, настолько точно, что оно подчеркивает вполне временный характер этих в основе своей неустойчивых связей. Достаточно едва уловимого движения, чтобы светлое и темное начали вытеснять друг друга. Персонажи не просто неподвижны - они как бы оцепенели. Присутствие времени на этих рисунках становится ощутимым, однако время здесь, так сказать, застыло. Тяга к научной точности, не дающая покоя молодому художнику, проявилась в том, что было для него неосознанным побудительным мотивом: она - способ отрицания времени, его уничтожения. И это совпадает с намерением Сёра создать искусство, основанное на неопровержимых научных данных, с его мучительным желанием шаг за шагом двигаться вперед, постепенно обретая уверенность в своей правоте. Стремление к совершенству - это всегда стремление к вечности.

В рисунках Сёра начинает проступать весьма своеобразный мир, который он носит в себе, мир остановившегося времени, застывших движений, излучающий трепетную и чарующую поэзию. Над этим миром довлеет тишина, тишина почти осязаемая, сродни безмолвию, царящему порой в наших сновидениях. Плотные и компактные, формы отделяются одна от другой. Ничто не в силах разрушить колдовские чары, которые привели их в оцепенение и навсегда изолировали от внешней среды, обрекли на заточение, увековечили в их собственной реальности. Этот мир тишины является также миром фатального одиночества.

Аман-Жан и Эрнест Лоран, охваченные духом соперничества, тоже много работают над рисунком. В мае 1881 года первому из них посчастливилось даже дебютировать в Салоне, выставив портрет знакомого врача, написанный углем.

Осматривая выставку этого Салона, Сёра задержался перед картиной Пюви де Шаванна "Бедный рыбак". Безмятежность, спокойствие персонажей Пюви трогали его не меньше, чем

---

[11] 11 Синьяк.

[12] 12 Синьяк.

тщательно выверенные композиции художника, который когда-то готовился к вступительным экзаменам в Политехническую школу. В Салоне 1882 года он увидел другое творение Пюви, фреску "Нежная страна", предназначенную для украшения частного особняка Бонна, идиллическую картину некоего земного рая на морском берегу. На Сёра произвела сильное впечатление композиция этого полотна.

Кроме того, за эти два года он лучше узнал живопись импрессионистов: в апреле 1881 года и в марте 1882 года они провели шестую и седьмую коллективные выставки. Эрнест Лоран по-прежнему восторгался импрессионизмом, технику которого пытался приспособить к своему темпераменту. Сёра часто спорил с ним. Он считал интересной фактуру письма импрессионистов. Посредством дробления мазка создавая поверхность, сотканную из различных цветов, которые скрещиваются, накладываются друг на друга или сопоставляются, они передают богатство тонов и рождают полотна, изумляющие своей яркостью. Однако Сёра упрекал импрессионистов в отсутствии точности. Он не мог принять инстинктивность в их исполнении, которое считал рискованным именно в силу его спонтанности. Импрессионисты никогда не поверяют разумом точность визуальных наблюдений. Они всецело полагаются на ощущения своей сетчатки, на свое вдохновение ("Я пишу, как птица поет", утверждал Моне), и, переполняемые радостью от работы с красками, они все приносят в жертву тому, что Делакруа называл "адской ловкостью кисти". Сёра заявил, что "заново примется за то, что ими уже сделано".

В действительности тут было нечто большее. Именно принцип, сам предмет этой живописи (техника всегда лишь следствие) ошеломил Сёра. Импрессионизм зачарован переменчивым обликом вещей, их мимолетными превращениями под воздействием света, отсветов, сияний, свечений, дымчатости, в которых растворяются формы. Импрессионисты любят подвижное, прихотливое непостоянство дымки и тумана, поблескивающую поверхность воды, они наслаждаются лишь вспыхнувшим кратким моментом и доверяются течению времени. Их лиризм - это лиризм мгновения.

К тому же Сёра, с его стремлением к постоянству, был не единственным, кто воспринимал именно так полотна импрессионистов. Даже внутри этой группы художников намечались перемены. Сезанн, который больше не выставлялся вместе с импрессионистами со времени их последней экспозиции в 1877 году, пытался придать своим полотнам структуру, ритм и глубину; по его собственному признанию, ему хотелось сделать из импрессионизма "нечто прочное и долговечное, подобное музейному искусству". А Ренуар отправился осенью 1881 года в Италию, чтобы поразмышлять перед картинами Рафаэля и фресками Помпеи... Импрессионизм переживал кризис. Никогда уже больше эта группа не обретет единства. Взорванная изнутри, она распадалась; художники, недавно примкнувшие к этому направлению и принимавшие участие в выставках, в их числе и Поль Гоген, были склонны к "атмосферным" феериям не больше, чем Сёра.

Продолжая серию рисунков, Сёра перешел к изучению контраста тонов на небольших живописных работах, выполняемых на дощечках размером примерно 16 на 25 см, которые он называл "крокетоны". Подобно импрессионистам, он работал на пленэре, на натуре в окрестностях Парижа, посещая с этой целью Ле-Ренси или Монфермей, Виль-д'Авре, Понтобер или Шайи.

"Крокетоны" представляли собой не что иное, как этюды. С помощью этюдов он изучал цвета, так же как в рисунках - валеры. Тени соответствовали холодные цвета: зеленый, синий, фиолетовый; свету - теплые цвета: красный, оранжевый, желтый. Эти сценки и пейзажи, написанные на пленэре, вполне могли бы украсить выставку импрессионистов. Им свойственны тот же лиризм, та же радость от работы с красками, то же стремление сразу же, мгновенно запечатлеть какой-либо образ. Но эти "моментальные впечатления", переданные с живостью, были для Сёра - различие существенное - не более чем упражнениями, обычными зарисовками. Столь ценимая импрессионистами работа на натуре не являлась для него самоцелью. "Природа, - говорил Делакруа, - есть только словарь, в нем ищут смысл слов, в нем находят элементы, из которых слагается фраза или рассказ; но никогда никто не считал

словарь сочинением в поэтическом смысле слова". И еще Делакруа говорил: "Если каждая подробность представляет собой совершенство, то соединение этих подробностей редко дает эффект, равный тому, который великий художник создает в своей картине благодаря ее композиции и гармонии". Итак, композиция - вот цель, которую Сёра ставит перед своей созидательной волей и к которой он стремится в своем продуманном и рассчитанном движении вперед. В нем живет мечта, преследовавшая великих мастеров-классиков, - великих "инженеров"[13] живописи.

Он уже заметно продвинулся в изучении тонов. Видимо, это и побудило его попытать счастья в следующем Салоне, который должен открыться 1 мая 1883 года. Вниманию жюри он предложит два рисунка: портрет Аман-Жана и портрет матери Сёра за шитьем[14]. Возможно, к этому шагу Сёра подтолкнули также его приятели. Эрнест Лоран, у которого в Салон в этом году приняли одну живописную работу и пастель, в свою очередь представит большое полотно, написанное под впечатлением романа Ричардсона "Кларисса Харлоу", а Аман-Жан - женский портрет и картину "Святой Юлиан Заступник".

Оба друга Сёра окажутся более удачливыми, чем он. Жюри, отвергнувшее один из его рисунков и отобравшее портрет Аман-Жана - в каталоге Салона он почему-то получит название отклоненного рисунка "Вышивание", - без колебаний принимает работы, присланные Эрнестом Лораном и Аман-Жаном. Более того, оба они добьются явного успеха. "Кларисса Харлоу", благоразумно исполненная Лораном, несмотря на все его восхищение импрессионистами, в самом строгом соответствии с академическими правилами, удостоится почетного отзыва. Что касается "Святого Юлиана Заступника" Аман-Жана, то эту картину наградят медалью третьей степени и государство закупит ее для музея в Каркассоне. Сёра вынужден будет довольствоваться положительным отзывом, опубликованным в июне начинающим критиком Роже Марксом, выходцем из Нанси, перебравшимся в Париж.

"Картина "Вышивание" (?) мсье Сёра - превосходная разработка светотени. Мы тщетно пытались отыскать имя Сёра в каком-либо другом разделе выставки настолько его портрет нас поразил; несомненно, это незаурядный рисунок, выполненный человеком в живописи не случайным"[15].

Успех в Салоне подействовал на маленькую группу ободряюще. Друзья поговаривали уже об участии в Салоне 1884 года. Только Аман-Жан, которого успех поверг в некоторое смятение, не знал, стоит ли ему выставляться: он хотел бы вновь отважиться предстать перед жюри, лишь будучи вполне уверенным в своих силах. Эрнест Лоран в отличие от своего друга не испытывал сомнений, он надеялся, что его картина "Похвала Бетховену" добьется еще большего успеха. Сёра также намерен сделать решительный шаг: он приступил к работе над большим полотном размером два на три метра, к первой своей композиции, изображающей сцену купания на берегах Сены.

В последующие месяцы Сёра и его друзья будут много работать вместе, используя друг друга в качестве моделей. Так, Сёра позирует для одной из фигур картины "Похвала Бетховену". Осенние дни, с 6 по 10 октября, он проводит с Аман-Жаном в кабачке папаши Ганна в Барбизоне. Сёра по-прежнему делает множество крокетонов, запечатлевая пейзажи, людей, нивы, заводы парижской окраины... Один из них, на котором изображены рыбаки с удочками, сидящие против света в сумерках на заросшем травой берегу, производит сильное впечатление как своей графической чистотой, так и меланхолическим настроением, исходящим от этих темных силуэтов, застывших в неподвижности возле свинцовой воды.

До сих пор Сёра, охотившийся за образами, набрасывал эскизы, схватывая все, что ему

---

[13] 13 Выражение Андре Лота.

[14] 14 Этот рисунок в настоящее время находится в Музее Метрополитен в Нью-Йорке.

[15] 15 "Прогрэ артистик", 15 июня 1883 г.

попадалось на глаза во время прогулок. Теперь он поступает иначе и выполняет большую часть своих крокетонов, а также различных рисунков в качестве "подготовительных эскизов" для его картины "Купание".

Он часто отправляется в Аньер, на остров Гранд-Жатт, где устраивается на берегу против моста Курбвуа. Именно это место он выбирает для сюжета своей картины. Он хорошо помнит простую композицию "Тихого края" Шаванна и позаимствует ее для своего полотна, которое, как и Шаванн, разделит на два неравных прямоугольника. Верхний, меньшего размера, отведен для неба; нижний пересекает диагональ, образующая слева треугольник, предназначенный для берега, а справа, между землей и небом, - треугольник воды.

Сколько их, щеголей и кутил,
Всяких повес там и заводил,
Этих беспечных гребцов на Сене...

В первые же солнечные дни Аньер привлекает к себе веселую толпу отдыхающих. Сюда стекаются люди из всех уголков Парижа, чтобы покататься на лодках, потанцевать или просто принять участие в народном гулянье, этом многоцветном и шумном людском водовороте. На реке, на острове, на берегах царит праздничное оживление. Суда всех типов (парусники, одиночки, ялики, аутригеры, байдарки, яхты, клипперы) скользят по Сене, унося в сторону Сен-Клу, Аржантейя и Буживаля щеголей, которые громко переговариваются между собой, находясь на разных лодках, обращаются друг к другу по кличкам Волосатый (наиболее среди них распространенная), Кашалот, Коротышка - и отпускают в адрес пассажирок сальные шуточки. Почтенные семейства располагаются на траве, закусывают или прогуливаются, женщины, отдавая дань моде, покачивают своими длинными юбками с пышными турнюрами на бедрах, именуемыми в народе "откидной скамейкой", а чаще всего "ложным задом". Взявшись за руки, девушки распевают песни и, почувствовав на себе взгляды молодых кутил, прыскают со смеху. Их раскрытые зонтики отбрасывают на зелень травы яркие световые пятна, подобные тем, что отбрасывают украшенные флажками рестораны, с их цветущими беседками, где находят прибежище влюбленные, или кабачки, где вскоре в пространстве, пропахшем жареным картофелем и рыбой по-матросски, закружатся танцующие пары. Дети носятся друг за другом. Шарманки наигрывают свои избитые мотивчики. Продавцы вафель и кокосов зазывают покупателей. Иногда гремит что есть мочи фанфара, оглашая окрестности пронзительными звуками.

Вряд ли можно найти сюжеты более импрессионистические, чем те, что предлагают берега Сены, лягушатники, лодочники. Долгое время они привлекали к себе внимание некоторых импрессионистов. Да разве сам Мане - он умер в апреле этого года, - не отправлялся в Аржантей, чтобы порисовать в компании с Клодом Моне и Ренуаром[16]? Однако отношение Сёра к этим сценам современной жизни иное, чем у его старших коллег, которые в своем стремлении к чистому зрительному впечатлению и к моментальной его передаче никогда особенно не заботились об искусстве композиции. И это понятно, ибо законы композиции подчиняют впечатление разуму, благодаря им искусство становится, если прибегнуть к образному выражению Леонардо да Винчи, cosa mentale[17]. Разум навязывает свой порядок. В самом деле, мало кто из современных художников уделяет внимание искусству композиции. Тот же Пюви де Шаванн был едва ли не исключением. Неудивительно поэтому, что Сёра проявляет к нему интерес.

Молодой художник - а ему уже двадцать четыре года - трудится над "Купанием" несколько месяцев. На Гранд-Жатт он продолжает делать многочисленные наброски, исследуя различные мотивы, предлагаемые островом: то рисует Сену и ее берега, то мост

---

[16] 16 См. "Жизнь Ренуара", ч. I, гл. 3; ч. II, гл. 2; и "Жизнь Мане", ч. IV, гл. 2.

[17] 17 Дело разума (итал.).

Курбвуа, то сидящих на берегу или купающихся людей. Тщательно и терпеливо он составляет опись элементов, из которых позднее создаст свою картину. Сёра экспериментирует с разными темами, что-то отвергая, что-то оставляя для дальнейшей работы. В какой-то момент ему приходит в голову мысль ввести в композицию лошадей; рисует он также этюд с изображением радуги. Но в итоге убирает и радугу, и лошадей. От эскиза он сохраняет чаще всего лишь какую-нибудь деталь: там парусник, здесь заводскую трубу (дым от нее поднимается за мостом), в другом месте оставленную на берегу одежду купальщика. Любую деталь, однажды им выбранную, он вновь разрабатывает, иногда с помощью рисунка. Так получилось с тремя купальщиками, которые войдут в окончательную композицию, и с которых он, работая с натурщиками, делает уже у себя дома тщательные карандашные наброски[18]. Что могло бы показаться импрессионистам более странным, чем разработка в мастерской написанных на пленэре фигур? Однако все в работе Сёра непременно было бы для них чуждым. Чувственности импрессионистов, преобладанию инстинкта над разумным началом противостояли его аскетизм, суровое верховенство рассудка. Сёра мог бы принять на свой счет высказывание Эдгара По о своей поэме "Ворон": "Цель моя - непременно доказать, что ни один из моментов в его создании не может быть отнесен на счет случайности или интуиции, что работа, ступень за ступенью, шла к завершению с точностью и жестокою последовательностью, с какими решают математические задачи". Для Сёра все диктуется произведением, и только им. Исключительно исходя из него, из внутреннего его "устройства", художник в процессе созидания движется от одного этапа к другому. Он отвергает любые необязательные подробности, без которых может обойтись его картина. Никогда не поддается соблазну доставить себе удовольствие. Ни одной уступки самому себе. Никаких случайностей. Полнейшее подчинение создаваемому произведению.

Это самоотречение, совершенно противоположное романтическим страстным порывам, казалось бы, непременно должно было привести к обезличенности. Но бывают любопытные парадоксы, и, кто хочет сказать как можно больше, часто говорит меньше всего. В художественном устремлении Сёра нет ничего искусственного, того, что с неизбежностью эха не отвечало бы его сокровенным помыслам. Эта воля питается живительными соками в человеке, но в свою очередь сама питает то, что человек создает. Она является выражением его глубинной сути. Любая из фигур, любой из предметов, которые Сёра размещает на полотне согласно продуманному плану соотношения горизонталей и вертикалей, и даже любой из сколько-нибудь заметных мазков, которыми он покрывает холст в соответствии с законом контраста, несет на себе печать его личности. Поэтому, когда картина будет закончена, она вся окажется проникнутой загадочной поэзией. Это вид на реку в летний, подернутый легкой дымкой день, с парусниками, маленькой плоской лодкой, с мостом на горизонте; на переднем плане расположились два купальщика, стоящие в воде, третий сидит на берегу; позади него - брошенная одежда, дремлющий человек, двое людей, сидящих поодаль на траве, - что может быть проще этой сцены! Но, исполненная художником, она предстает в необычном свете. Как и в рисунках Сёра, время здесь, кажется, остановилось. Его пульсация прекратилась, прервав игру бликов на поверхности воды и струение дыма от заводской трубы. Все замерло, ничто и не может прийти в движение на этом полотне. Все вырвано из стремительного потока, из обреченного на смерть течения жизни, окаменело во вневременной неподвижности.

По воле Сёра этот банальный мотив претерпевает головокружительную метаморфозу.

Его техника, которую он желает подчинить научным законам и объективным расчетам, и впрямь настолько тесно связана с индивидуальностью Сёра, настолько определяется ею, что его "я" и навязчивые идеи проецируются на творение художника. Образы современной

---

[18] 18 Из этих "подготовительных" этюдов к "Купанию" сохранились четырнадцать крокетонов и восемь рисунков. Некоторые из крокетонов принадлежат сегодня: лондонской Галерее Тейт, музеям Глазго, Кливленда, Канзаса. Один рисунок находится в Лувре. Само "Купание" является собственностью Галереи Тейт.

реальности он заменяет образами своего собственного мира. Суетливое оживление выходных дней на Гранд-Жатт, народное веселье, все эти человеческие жизни, сливающиеся воедино в шумном беспорядке и озабоченные поиском наслаждений, он превращает в фантастическое видение, неподвижное и безмолвное, в картину одиночества. Между существами, низведенными до их первозданного одинокого состояния, отсутствуют какие-либо связи, возможность диалога.

В правом углу картины, по пояс в воде, купальщик, сложив ладони рупором, издает крик, который никогда не достигнет чьего-либо слуха.

В начале 1884 года Сёра был готов бросить вызов жюри Салона.

В феврале в помещении Кружка свободных искусств на улице Вивьен он выставил небольшой, но подробный эскиз своего "Купания", где уже присутствовали различные элементы картины.

17 марта состоялись выборы членов жюри, и оно не замедлило приступить к обсуждению работ. Проявляя крайнюю нетерпимость, жюри отклонило значительное их число. Его приговоры, как только о них станет известно, вызовут протесты и негодование.

"Как всегда, - напишет "Энтрансижан", - на вернисаже Салона, состоявшемся 1 мая, раздались жалобы отверженных. В самом деле, многие художники вполне заслуживают интереса, разумеется с эстетической точки зрения. Прокатился фантастический слух. Говорят, что жюри, выказавшее особую строгость к художникам с фамилией на первые буквы алфавита, дойдя до букв "Р" или "С", вдруг заметило, что оно не набрало минимума участников, и, дабы исправиться, к концу обсуждения стало принимать все подряд. Честно говоря, я в это не верю, так как на букву "А" встречаются такие бездарности, от которых бросает в дрожь".

Имела место подобная снисходительность или нет, Сёра, во всяком случае, от нее не выиграл. Жюри отвергло его "Купание", сочтя картину недостойной того, чтобы висеть рядом с двумя тысячами четырьмястами восемьюдесятью живописными работами, которые оно, несмотря ни на что, приняло и среди которых наибольшее восхищение и одновременно споры вызывало панно "Священная роща, облюбованная музами и искусствами", написанное Пюви де Шаванном для Лионского музея.

В то время как тысячи посетителей заполнили залы Дворца промышленности на Елисейских полях, где развернулась экспозиция Салона и оживленно обсуждалась "Священная роща", по мнению одних, творение "грандиозное, великолепное, эпохальное"[19], появление которого навсегда "прославит"[20] 1884 год, а по мнению других, приверженцев наиболее ортодоксального академизма, являвшееся свидетельством того, какими "гигантскими шагами идет национальный упадок"[21], Сёра присоединился к группе непокорных художников.

Отказ жюри молчун воспринял как оскорбление. Он не доискивался до причин такого отношения к себе; в отличие от стольких отклоненных кандидатов, он не стремился объяснить его теми или иными обстоятельствами. Замкнутый, уверенный в своей правоте, Сёра обладал чудовищным самолюбием, подозрительной ранимостью, характерной для людей, сознающих свое превосходство, никогда не выставляющих его напоказ, но не терпящих, когда это превосходство недооценивают или игнорируют. Для него вопрос был решен раз и навсегда: никогда больше он не будет добиваться участия в Салоне. Узнав в середине апреля о том, что художники, не допущенные, как и он, во Дворец промышленности, намерены учредить ассоциацию и устроить свою собственную выставку,

---

[19] 19 "Франс", 1 мая 1884 г.

[20] 20 "Раппель", 1 мая 1884 г.

[21] 21 Эдмон Абу ("XIX век", 8 мая 1884 г.).

он решил к ним примкнуть.

Двадцать лет назад, в 1863 году, необъективность жюри привела к открытию Салона отверженных, где скандал вызвала картина Мане "Завтрак на траве". Десять лет назад, в 1874 году, те, кого назовут импрессионистами, устав от окриков академиков, организовали свою первую групповую выставку. История повторялась. История, которая злоупотребляет доверчивостью современников, открывая перед ними ложные перспективы. Ибо в противоположность тому, что можно было прочитать в газетах и чему верили простаки, важнейшим событием 1884 года было вовсе не открытие "Священной рощи". Мане, импрессионисты и вот теперь Сёра... За сиюминутными новостями, за освещенными ярким светом декорациями происходят события, которые и лягут в основу истинной истории.

Своей размеренной походкой автор "Купания" дошел до кафе "Монтескье", где собирались художники-бунтари, и сообщил о своем решении примкнуть к ним, уплатив положенные одиннадцать франков.

Атмосфера собрания показалась ему любопытной.

III
НЕЗАВИСИМЫЕ

Человек живет и движется среди того, что он видит; но он видит только то, что способен осознать.
Валери

Ассоциация отклоненных художников была действительно любопытной. Несколько крикливых бездарностей (некоторые из них с весьма сомнительными намерениями) образовали комитет и трубили сбор исключенных из Салона. Министерство изящных искусств и Парижская ратуша разрешили им организовать выставку в бараках, возведенных между павильонами Флоры и Марса, на том месте, где когда-то находился дворец Тюильри, уничтоженный пожаром во время Коммуны; его развалины за год до этого были оттуда вывезены. Им даже пообещали - по крайней мере так утверждали они, - что выставку, которая продлится с 15 мая по 1 июля, торжественно откроет Жюль Греви, президент Республики. Спекулируя, очевидно, на известности импрессионистов, они подхватили название "независимые", которым те некогда себя нарекли. Были развешаны афиши, разосланы циркулярные письма. Картины на выставку начали приносить 1 мая.

Толпа мазил - одни отвергнутые жюри Салона, другие даже и не помышлявшие о том, что могут быть допущены однажды во Дворец промышленности, - спешила попытать счастья. Случай был слишком благоприятным, чтобы не разжечь честолюбивые помыслы самых отчаянных голов. Когда во время Революции 1848 года было упразднено жюри Салона, бесчисленные халтурщики кисти и резца, не имеющие понятия ни о том, что такое линия, ни о том, что такое объем, наводнили своими бесформенными творениями Салон, превратив его в причудливую выставку более чем пяти тысяч работ, а точнее, того, что лишь отдаленно напоминало произведения искусства. И вот Сёра суждено было оказаться в толпе подобных же чудаковатых или попросту наивных людей на выставке независимых, на которой будет представлено не менее четырехсот участников.

Однако несуразность всего этого определялась не фактом смешения совершенно не сочетавшихся друг с другом художников, а странным поведением комитета, который пытался извлечь выгоду из идеи выставки без жюри. Бухгалтерские расчеты велись самым немыслимым образом. Парижская ратуша и министерство изящных искусств требовали соблюдения некоторых правил. Их подвергли осмеянию. Счета записывались каракулями на каких-то случайно попавшихся под руку листочках, далее на обрывках газет. Уплатившему взнос в размере одиннадцати франков Жоржу Сёра, как и каждому из участников, выдали расписку в получении десяти франков. В графе расходов можно было встретить такие удивительные записи: удочка - 8,50 франков, подкуп швейцара - 5 франков.

Некоторые члены комитета забили тревогу: они потребовали объяснений от казначея, который в ответ принялся их оскорблять и далее угрожал револьвером. На заседаниях вспыхивали ссоры; иногда они продолжались уже на улице, выливаясь в настоящие потасовки. После драки противники спешили в полицейское отделение, где предавались взаимным обвинениям. Скандальный комитет допускал столько злоупотреблений, факты лихоимства были такими очевидными, что один из его членов, случайно оказавшийся среди этих мошенников, отпечатал протест, который разослал членам группы.

Последние всполошились, потребовали созыва общего собрания, но пошли на попятную под нажимом комитета, убедившего их в том, что власти, встревоженные происходящим, могут вообще запретить выставку. А поскольку страсти разгорелись накануне ее открытия, решено было провести общее собрание сразу же после выставки.

Итак, 15 мая - как и предполагалось, Жюль Греви не присутствовал на открытии - выставка торжественно открылась. Должно быть, "Купание" Сёра показалось членам комитета одним из самых странных творений, производившим впечатление особенно уродливого среди обилия пачкотни. И полотно Сёра, которое стесняло к тому же своими размерами: его площадь равнялась шести квадратным метрам, - было удалено из залов и предусмотрительно отправлено в буфет. Есть нечто достойное восхищения в посредственности, берущей на себя роль судьи: насмехаясь, она безошибочно указывает на произведение, исполненное красоты или попросту великое; и в этом отношении чутье никогда ее "не обманывает". Так, в 1863 году, в Салоне отверженных, толпа, насмехаясь и негодуя, тотчас же устремилась к картине "Завтрак на траве", будто магнитом притягиваемая к творению Мане.

"Купание" такой чести не удостоилось. За последние несколько лет художественных выставок стало больше, и публика понемногу привыкла к "чудачествам" импрессионистов. Поэтому в бараки Тюильри не ломились толпы зрителей; представители прессы также не задерживались подолгу на этой выставке, где, по сообщению "Жиль Блас", "собрались все, построившись стройными рядами: отвергнутые, непонятые, заблудшие, запутавшиеся, безвольные, дерзкие, шарлатаны и хлыщи от живописи". Однако два или три критика отметили "Купание", не придавая картине особого значения, а наиболее снисходительные, вроде Роже Маркса, увидели в этом полотне "признаки серьезных способностей, отражение темперамента"[22]. Ученик и друг Золя, Поль Алексис, на страницах "Кри дю пёпль", где под псевдонимом Трюбло (Трюбло персонаж из раздела "Стряпня") он вел ежедневную хронику, написанную в фамильярном тоне и уснащенную жаргонными словечками, назвал "Купание" "подделкой под Пюви де Шаванна". "Это настолько убедительно, - писал он, что почти трогательно, и я больше не осмеливаюсь острить"[23]. Но Алексис, этот балагур, должно быть, не очень внимательно рассмотрел картину Сёра, ибо он отмечал присутствие на полотне купальщиц. Правда, Алексис страдал ярко выраженной близорукостью, и этим, возможно, объясняются допущенные им оплошности. Самым проницательным является, пожалуй, отзыв репортера "Энтрансижан" Эдмона Жака, по мнению которого Сёра "за призматической эксцентричностью скрывает изысканнейшие линии рисунка и окутывает теплыми тонами своих купальщиков, речные волны и дали"[24].

Если выставка вызвала довольно вялый интерес у публики, то, напротив, внутри самой группы бушевали страсти. На общих собраниях, одно из которых состоялось сразу же после открытия выставки, а другое 22 мая, художники так и не смогли получить удовлетворительных разъяснений относительно финансового положения ассоциации. На

---

[22] 23 "Кри дю пёпль", 17 мая 1884 г.

[23] 23 "Кри дю пёпль", 17 мая 1884 г.

[24] 24 "Энтрансижан", 24 мая 1884 г.

заседании 22-го числа казначея вынудили сложить с себя полномочия, а от комитета потребовали отчитаться на третьем, намеченном на 29 мая, заседании.

Но комитет всячески увиливал. 24-го числа, отправив циркулярное письмо, он перенес дату третьего заседания на 18 июня. Члены ассоциации проявили сплоченность, высказались за то, чтобы собраться 29 мая, и в этот день провели общее собрание. Они одобрили текст протеста и разослали его участникам группы, приглашая их на 3 июня одновременно с комитетом.

Конечно, Сёра достаточно пристально следит за тем, как развиваются события в группе, к которой он примкнул. Творческие поиски, занимающие все его мысли, тем не менее не уменьшают интереса художника к откликам на свои произведения. Он заботливо собирает газеты, где о нем пишут. Обнаруживая навязчивое, инстинктивное, а потому не осознаваемое им стремление освободиться от всего временного, пытаясь, движимый этим глубинным порывом, создавать произведения, столь основательно задуманные и исполненные, что они должны были бросить вызов времени, мог ли он остаться равнодушным к судьбе своих творений в этом мире? Он устремлен к вечности, и потому его творчество должно найти дорогу к сердцам людей. Как бы то ни было, шумные собрания независимых не отвлекали Сёра от его истинного дела.

22 мая, в тот самый день, когда казначей должен был сложить свои полномочия - это было на Вознесение, - Сёра опять отправился на Гранд-Жатт, чтобы приступить там к новой большой работе, полотну того же размера, что и "Купание", но с гораздо более тщательно продуманной композицией, более сложными и тонкими ритмами. Расположившись в том же месте острова, лишь слегка удалившись от берега и повернувшись на сей раз спиной к мосту Курбвуа, он принимается рисовать воскресную толпу людей, прогуливающихся в тени деревьев. Воплощая свой замысел, Сёра будет писать полотно и одновременно делать множество набросков, которые помогут ему лучше изучить местность, уточнить выбор деталей, наметить расположение и позы персонажей. По его выражению, живопись - это "искусство взрыхлять поверхность". Он придает полотну глубину, поместив в перспективе пейзажа, где есть река и деревья, тридцать или сорок персонажей; он начнет с того, что определит место действия картины, которая получит название "Воскресенье после полудня на острове Гранд-Жатт": кривая, уходящая от берега острова, горизонталь противоположного берега (там находится уже Аньер), отдельные деревья или группы деревьев, заросшая травой земля, тени, падающие на нее при солнечном освещении; затем художник введет в композицию гуляющих людей, распределив их по отношению друг к другу и по отношению к целому в соответствии с обертонами картины. Эти существа, пока еще неведомые, должны стать фигурами в застывшем балете, которым управляют математические законы...

Комитет не ответил на обращенный к нему призыв собраться 3 июня. Тогда от него потребовали явиться 9-го числа. Однако члены комитета не соизволили явиться и на этот раз. Чаша терпения членов группы на сей раз оказалась переполненной. Художник лет сорока, еще почти неизвестный, несмотря на свое оригинальное дарование, уроженец Бордо, Одилон Редон был назначен председателем собрания. Члены группы проголосовали за принятие резолюции, в которой они "заявили о своем желании образовать постоянное общество под названием Общество независимых художников" и назначили трех человек для "предпринятия необходимых шагов и выполнения формальностей". Устав организации было поручено разработать пейзажисту Анри Жодену и капитану республиканской гвардии Альберу Дюбуа-Пилье, страстно увлеченному искусством живописцу-любителю.

На этом заседании 9 июня Сёра сидел рядом с двадцатилетним юношей с круглым и ясным лицом и живым взглядом - Полем Синьяком. Позднее они станут друзьями. Трудно представить себе, однако, насколько это были разные люди. Синьяк - человек экспансивный, он увлеченно, если не с жаром, выражает свои пристрастия и антипатии. Скорее всего, именно он заговорил первым с Сёра, и, несомненно, речь зашла о его картине "Купание", на которую Синьяк обратил внимание, но которая, по его мнению, могла бы быть еще лучше,

еще ярче почему он должен это скрывать? - если бы автор воздержался от использования охр и земляных красок, если бы он ограничился только чистыми цветами.

Синьяку была свойственна откровенность, нередко грубоватая, обычно присущая тем людям, в которых неуемное жизнелюбие сочетается с основательной честностью. Он ненавидел лицемерие, уловки, все эти дипломатические ходы и, напротив, испытывал явное удовольствие оттого, что может открыто заявить о своих убеждениях, не опасаясь кому-то не понравиться. Великодушный, всегда готовый постоять за правое дело, он смело вступал в бой с оптимистической верой, которая иногда заслоняла от него препятствия, влюбленный в реальность, влюбленный в жизнь, открытый людям и миру, страстно жаждущий действовать и бороться в этом мире, смешавшись с толпой людей, силой убеждения увлекая их за собой.

Сын торговца шорными изделиями в Пассаже Панорам, Поль Синьяк, родители которого мечтали, чтобы их сын стал архитектором, начал рисовать еще в детстве. Он учился в коллеже, и ему было всего шестнадцать лет, когда в апреле 1880 года, на пятой выставке импрессионистов, открывшейся на улице Пирамид, в то время как он пытался воспроизвести картину Дега, его грубо одернул один из художников группы: "Здесь не копируют, мсье! " Это был Гоген, тогда еще служивший на Бирже. Через два месяца, в июне, неизгладимое впечатление на Синьяка произведут работы Клода Моне, выставку которого организовал журнал "Ви модерн"; с этого момента он и решил стать художником. Синьяка увлекли пейзажи, которые он писал на набережных Сены. Сомневаясь в ценности создаваемого им, нуждаясь в советах, он обратился к Клоду Моне с просьбой "снизойти к нему" и "позволить нанести краткий визит", однако Моне, которого раздражали подобные посетители ("Я не преподаю живопись, - сказал он кому-то однажды, - я всего лишь ею занимаюсь и уверяю вас, что у меня нет времени для такой ерунды"), принял Синьяка весьма прохладно. Несмотря на разочарование от встречи, о которой не забыл, Синьяк продолжал вдохновляться творчеством Моне. Он пытается найти собственный путь, используя цвета только солнечного спектра.

В бараках Тюильри он выставил два парижских пейзажа "Мост Аустерлиц" и "Улица Коленкур", написанные "без смешивания пигментов на палитре", небольшими мазками чистых цветов, положенными таким образом, чтобы на сетчатке у зрителя возникало то, что называют "оптической смесью". Испытывая некоторое замешательство, он невольно наблюдал действие закона одновременного контраста.

Научная точность, с какой Сёра конструировал свои произведения, вероятно, поначалу его удивила, но она вызывала любопытство Синьяка и рождала множество вопросов. Сёра, с которым Синьяк вел постоянные споры, сам с немалым интересом слушал рассуждения о чистых цветах своего младшего коллеги. Не допустил ли он ошибку, оставив в неприкосновенности палитру Делакруа и отказавшись от земляных красок?.. Для Сёра дружеское общение возможно лишь в том случае, если оно непосредственно касается его занятий; все остальное вызывает у него скуку. Синьяк - совсем другое дело, его комментарии побуждали Сёра к дальнейшим и настойчивым размышлениям.

Его юный приятель - любитель парусного спорта и гребли. Два года назад он купил свою первую лодку, которую окрестил - и в этом обнаружился тройной символ его веры - "Мане - Золя - Вагнер". Два последних лета Синьяк провел на побережье Кальвадоса, в Пор-ан-Бессене. Разумеется, он был также своим человеком и на берегах Сены; во время регат ему даже доводилось встречать Гюстава Кайботта, покровителя импрессионистов, который делился с ним опытом, однако не по части живописи, а по части водного спорта. Помимо мастерской в доме номер 10 по улице Оршан на Монмартре, он оборудовал себе еще одно ателье, у своего деда, живущего в Аньере. И с тех пор часто плавал с Сёра на байдарке, в шутку прозванной "Сельдь копченая эпилептическая", из Аньера на остров Гранд-Жатт.

Это позволило ему присмотреться к тому, как работает его друг, который, правда, мог, едва взявшись за дело, не проронить ни слова. Сосредоточившись на создаваемом этюде, Сёра, чей взгляд отфильтровывал образы сквозь полуприкрытые веки, тщательно изучал местность. Он анализировал цвета, стараясь как можно точнее определить составляющие их

элементы, дозировку локальных тонов, тени, света и те эффекты, которые они производили, воздействуя друг на друга. По воскресеньям он делал зарисовки людей или животных, случайно попавших в поле его зрения и привлекших его внимание. Среди них и человек в военной форме, и сидящая женщина, и стоящая дама с зонтиком, и собака, которая, задрав хвост, обнюхивает траву. Уже дома Сёра сопоставлял крокетоны, решал, какие из них сохранить, а от каких отказаться и каким образом сочетать свои находки, включая их в композицию.

Стремясь продвинуться в изучении мотива, на фоне которого он расположит свои персонажи, Сёра приступает к работе над полотном размером 65 на 81 сантиметр: он изображает пейзаж без гуляющих людей, с деревьями, тенистыми и солнечными участками, рекой, парусной лодкой и двумя другими судами. Он выполняет большие рисунки деревьев с упрощенными формами. И почти каждый его крокетон - предлог еще раз вернуться к той или иной детали пейзажа.

Сёра предполагал послать это полотно на первую выставку, которую собиралось провести будущей зимой Общество независимых художников, теперь уже официально утвержденное. В самом деле, 11 июня нотариус из Монморанси мэтр Курсо заверил акт о его основании. Через неделю, 18 июня, на очередном общем собрании был одобрен устав Общества, "основанного, - как говорится в первом пункте, - на отказе от жюри". Таким образом, наряду с официальным Салоном отныне будет существовать Салон свободный. Через двадцать один год после скандала, вызванного картиной "Завтрак на траве", Салон отверженных становится законно действующим.

Разгоряченный спорами с Сёра по поводу цвета и закона контраста, Синьяк решил нанести визит Шеврёлю. Сёра поехал вместе с ним на мануфактуру Гобеленов, где престарелый ученый - ему исполнилось девяносто восемь лет принял их в своей лаборатории, помещении настолько убогом, что трудно было поверить, как много здесь свершилось открытий. Но Шеврёль, совершенно равнодушный к роскоши, далее к обычным удобствам, как, впрочем, и деньгам, довольствовался подставками, заваленными его химическими приборами, тетрадями, брошюрами, и соломенными стульями. Художников он принял со свойственной ему любезностью. Каким же счастливым человеком был этот старик, продолжавший с увлечением работать, сохранивший прежнюю живость ума, любознательность и поразительную память.

Покачивая великолепной головой, осененной густой седой шевелюрой, небрежно расчесанной, локонами спадающей на затылок, он отвечал на вопросы Сёра и Синьяка, разъяснял некоторые положения своей теории цвета или вспоминал о том, как сорвалась его встреча с Делакруа. "Если бы у Делакруа, - говорил он, - в тот день, когда я пригласил его к себе на обед, не разболелось горло, я дал бы ему еще много полезных советов для его живописи".

Утром на острове Гранд-Жатт, а пополудни в своем ателье Сёра по-прежнему работает над обоими полотнами - "Воскресеньем" и единственным пейзажем. Он по-прежнему занят поиском деталей. "Воскресенье", прежде чем оно будет закончено, потребует от художника еще долгих месяцев упорного труда. Близится осень, поэтому он спешит сделать как можно больше набросков, они позволят продолжить работу тогда, когда Гранд-Жатт опустеет из-за ненастья. Сёра зарисовывает различные типы людей всех возрастов и сословий, которые по воскресным дням попадаются ему на острове; одни прогуливаются, другие застыли в неподвижности возле реки, пестрящей яликами, парусниками и буксирами, третьи сидят в тени деревьев; дети либо резвятся, либо чинно сопровождают своих мамаш; тут и кормилица, и женщина с удочкой, и лежащий на земле лодочник в жокейской шапочке, который курит длинную трубку, и два подгулявших солдата, и даже какой-то человек, дующий в трубу.

В том, что Сёра видел этого трубача на Гранд-Жатт, нет никаких сомнений. У него весьма небогатое воображение. Но ему присуща некоторая доля иронии, он склонен подчеркивать с каким-то холодным лукавством забавные черты. Никто из импрессионистов,

с их повышенным интересом к повседневности, не рискнул бы интерпретировать с той точностью, с какой это делает Сёра, современный женский силуэт, искривленный выпуклостью пышного турнюра. Не побоится он и включить в композицию животное, в сущности там совершенно неожиданное, - обезьяну с длинным, свернутым в колечко хвостом, которую модно одетая дама держит на поводке.

Но когда Сёра перенесет на холст эти наблюдения, в которых сквозит юмор, все, что есть в них субъективного, растворится в тщательно продуманной композиции полотна, и точно таким же образом в ней растворится сиюминутность данной сцены, ее злободневность. Художник размещает фигуры согласно композиционным линиям, с геометрической точностью выверенным вертикалям, горизонталям и диагоналям, отталкивающимся одна от другой. Вертикаль, разделяющая картину на две равные части, определяет положение центральной фигуры (женщина, держащая за руку девочку), вокруг нее распределяются остальные персонажи, в частности две группы слева и справа: одна, образуемая стоящей парой, другая - тремя людьми, сидящими или растянувшимися на траве, они уравновешивают композицию.

Если художник, не колеблясь, воспроизводит особенности моды 1884 года завтра она, как и любая мода, устареет и будет выглядеть нелепо, - то делает это потому, что прекрасно осознает: его творческая алхимия превратит все эти пышные турнюры, забавные, украшенные цветами шляпы в чисто пластические образы. Люди сохраняют на его полотне свою индивидуальность, но, по сути, речь идет лишь об их внешнем облике. Вырванные из хрупкого и зыбкого мира живых существ, они оказались брошенными в абстрактный мир, существующий вне времени. Обретя чистоту, их формы в конечном счете становятся не более чем формами: они соотносятся, перекликаются друг с другом, будучи тесно связанными между собой. Нельзя изменить ни одну деталь, не изменив целого. Линии помогают поддерживать между элементами отношения настолько же непреложные, насколько непреложны законы, управляющие космическими телами. В этих линиях как бы ощущаются колебания вселенной.

Не напоминает ли Сёра пришельца с планеты Сириус всякий раз, когда он попадает в толпу людей?.. В октябре один из членов бывшего комитета подвергает сомнению законность Общества независимых, заявив, что только он один обладает правом на открытие выставки, и назначает новую дату ее проведения. И тем не менее сперва откроется не эта выставка, а та, которую готовило Общество и на которой помимо карандашного портрета Аман-Жана Сёра представит "Пейзаж на острове Гранд-Жатт" и некоторые из своих подготовительных крокетонов, помещенные в одной раме.

Организованная "в пользу жертв холеры" (эпидемия разразилась во французской столице в ноябре), эта первая выставка Общества открылась 10 декабря в Павильоне Парижской ратуши на Елисейских полях. Примерно сто художников показали там около трехсот работ, средний уровень которых, увы, был не намного выше, чем на весенней выставке. Сёра и Синьяк соседствовали с Одилоном Редоном, Гийоменом, Шуффенекером, Карабеном, Вальта, Марией Башкирцевой и рядом других художников, к которым оба испытывали искреннюю симпатию, и не только подобных Дюбуа-Пилье, но и таких, как Шарль Ангран, тридцатилетний нормандец, который, покинув в 1881 году Ко, зарабатывал на жизнь репетиторством в коллеже Шапталь, или Анри-Эдмон Кросс, худощавый угловатый юноша, с флегматичными манерами англичанина (кстати, его мать была англичанкой), но с горящим в глубине души лирическим огоньком.

На самом деле его зовут Делакруа; но можно ли жить с такой фамилией, если ты художник? Уроженец Дуэ, выпускник Школы изящных искусств Лилля, он приехал в Париж несколько лет назад, дебютировал в Салоне в 1881 году, увлекаясь в то время темным колоритом. Затем он открыл для себя импрессионизм, и на полотнах Кросса заиграли светлые краски. Его личность представляет собой необычное сочетание черт характера, которые, как правило, плохо уживаются друг с другом: затаенная пылкость и серьезность, сдержанность в поведении, жажда деятельности, умеряемая кротостью, горячность (Кросс не

раз впадал в крайности) и контрастирующая с нею явная склонность к долгим раздумьям, к упорной взвешенной работе. И в этом он похож на Сёра. Впрочем, не он ли сказал: "Мои ощущения нуждаются в грамматике, риторике и логике"?

Не менее привлекателен, конечно, и капитан республиканской гвардии Дюбуа-Пилье. Выпускник Сен-Сира, этот безупречный офицер в часы досуга превращался в художника с моноклем и широким, пышным галстуком. Через год после получения чина гвардейского капитана, Дюбуа-Пилье послал в Салон 1877 года одну работу и был допущен к участию в выставке. Вначале он писал под влиянием Мане; теперь же его кумиром стал Ренуар. Одно из полотен Дюбуа-Пилье (портрет мертвого ребенка) демонстрировалось весной и привлекло к себе внимание Эмиля Золя: когда в 1886 году выйдет роман "Творчество", читатель прочтет на его страницах о картине художника Клода Лантье, одного из персонажей, под названием "Мертвый ребенок"[25].

Единственным результатом выставки стали новые или углубляющиеся знакомства. Ей было далеко до триумфа. Правда, повинна в этом прежде всего погода. В декабре часто шел снег, поэтому редкие любители искусства отваживались на поездку в Павильон Парижской ратуши. Когда независимые подведут итоги, они с горечью отметят недостачу в две тысячи семьсот франков. Однако Роже Маркс и на этот раз уважительно отозвался о Сёра в одной из своих статей, опубликованных в "Вольтер":

"Среди этих независимых есть один, господин Сёра, на которого следует обратить внимание. В Салоне 1883 года я похвалил его превосходный портрет углем (sic!), на выставке им можно полюбоваться снова; его теперешнюю экспозицию дополняют помещенные в одной раме этюды и пейзаж, изумляющие необыкновенной прозрачностью воздуха и трепетной игрой теплого солнечного света; все это исполнено подлинного и искреннего искусства и очень убедительно, чем, к сожалению, не могут порадовать некоторые "завзятые импрессионисты"[26].

По понедельникам дома у Синьяка собирались на "чай"; Сёра познакомился здесь с Ангpаном, Дюбуа-Пилье, молодыми литераторами, еще только пробующими свои силы, поэтом Анри де Ренье, романистом Полем Аданом. Как обычно, Сёра больше помалкивает. Он слушает других и ограничивается лаконичными ответами, когда его о чем-то спрашивают.

Теперь он живет у подножия Монмартрского холма, так как несколькими месяцами раньше снял ателье на бульваре Клиши в новом доме под номером 128-бис, неподалеку от площади Клиши. Эта мастерская, расположенная на седьмом этаже, под самой крышей, была обставлена так же бедно, как и лаборатория Шеврёля: железная кровать, красная банкетка, узкий стол, чугунная печь, мольберты, лестница - вот и все, что в ней находилось, не считая двух или трех стульев. Именно в этой комнате, похожей на монашескую келью, к тому же плохо освещенной, Сёра закончит свое полотно "Воскресенье на острове Гранд-Жатт". Восприняв теории Синьяка, он использует теперь почти одни чистые цвета. Поскольку вторую выставку независимых художников намечено провести весной, он торопится завершить полотно. В отличие от других художников Сёра не гнушается работой при искусственном освещении. Каждый участок картины им продуман с такой тщательностью, ему настолько ясно, какого цвета мазки следует класть на холст, какое впечатление они произведут на зрителя, что нет нужды ни отходить от мольберта, ни использовать дневное освещение, чтобы продолжать работу. Поэтому он мог писать до самой глубокой ночи.

В марте полотно было закончено[27]. Но Сёра так и не сможет выставить его, ибо

---

[25] 25 О "Творчестве" см., в частности, "Жизнь Сезанна", ч. III, гл. 5; ч. IV, гл. 2 и 3.

[26] 26 "Вольтер", 10 декабря 1884 г.

[27] 27 В настоящее время находится в Институте искусства в Чикаго. Среди "подготовительных" эскизов насчитывается тридцать один крокетон (некоторые из них находятся сейчас в Лувре, в Музее Метрополитен в

независимые, испытывая финансовые затруднения - дойдет до того, что некоторые произведения будут разыграны в лотерее, - откажутся от проведения намеченной выставки. И это тем более обидно, что выставка конкурентов, задуманная одним из членов распущенного комитета, состоится: она откроется в павильоне Флоры 10 мая[28].

Продолжал ли Сёра навещать своих старых товарищей Аман-Жана и Эрнеста Лорана?

Оба они выставлялись в Салоне весной 1885 года. Пюви де Шаванн, член жюри, оценил присланные ими работы. По его инициативе они получили стипендии в размере четырех тысяч франков на путешествие в Италию вместе с еще одним стипендиатом - Анри Мартеном, автором картины "Борьба титанов с Юпитером".

Эрнест Лоран и Аман-Жан вошли в официальный мир. После путешествия в Италию первый вернется даже в Школу изящных искусств; его наградят Римской премией, а позднее он станет членом Института.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ
Упорное завоевание
(1885-1888)

I
ТОЧКА

"Нет суеты сует! За науку! Вперед! " - восклицает сегодняшний Екклесиаст.

Рембо[29]

31 августа в театре Клюни был показан одноактный водевиль "Ужасный Бонниве", написанный старшим братом Сёра, Эмилем, в сотрудничестве с неким Альфредом Делилья.

Художника почти не интересуют упражнения брата в драматургии. Когда кто-нибудь спрашивает его о нем, Сёра ограничивается следующим ответом: "Он любит пофрантить"...[30]

Синьяк, который этим летом собирался отправиться писать - а заодно заняться парусным спортом - в Сен-Бриак в Бретани, предложил ему провести несколько недель на побережье Ла-Манша. Эта идея пришлась Сёра по вкусу, в нем ожили воспоминания о военной службе в Бресте. К тому же Сёра переутомился - сказывалось постоянное напряжение. Если он вместе с Синьяком и заглядывал иногда в какой-нибудь кафешантан, например в "Эдемский концерт" на Севастопольском бульваре или "Большой европейский

Нью-Йорке - этюд с почти окончательной композицией, в Галерее Олбрайт в Буффало, Музее искусства в Нортгемптоне, Фонде Барнза в Мерионе, Музее Фогга в Кембридже, США) и двадцать три рисунка (некоторые из них принадлежат, в частности, Лувру, Государственному музею в Вупперталь-Эльберфельде, Музею Гуггенхайма, Музею Метрополитен и Музею современного искусства в Нью-Йорке, Институту искусства в Чикаго, Музею искусства в Нортгемптоне).

[28] 28 Синьяк увидел там картину "Итальянский танец" безвестного художника, некоего Анри Руссо, чиновника парижской таможни; эта наивная живопись показалась ему достаточно привлекательной, и он уговорил того, кого назовут впоследствии "Таможенником", вступить в Общество независимых.

[29] 29 Артюр Рембо. Стихи. Озарения. Лето в аду. М., Наука, 1982. Перевод М. П. Кудинова. - Здесь и далее цитаты из Рембо даются по этому изданию.

[30] 30 Другая пьеса Эмиля Сёра сохранилась, это одноактная комедия "Ну, что там, доктор...", которая была показана в театре Пале-Рояль 30 ноября 1892 г.

концерт" на улице Био, неподалеку от площади Клиши, то только для того, чтобы порисовать там, понаблюдать за цветовыми контрастами, создаваемыми искусственным освещением. Разумеется, он почти не пропускал собраний независимых в кафе "Маренго" на улице Сент-Оноре, вблизи Лувра, слушал, задумчиво посасывая трубку, о чем говорят другие, а покинув кафе и поднимаясь по улице Вивьен в сторону Монмартра с приятелями - Синьяком, Анграном, Жоденом или Адольфом Альбером, - опять возвращался к своим размышлениям и то и дело обращал внимание друзей на "дополнительный ореол вокруг газовых фонарей". Ничто не отвлекало его от дела. Судьба художника ввела всю его жизнь в четко обозначенное русло. Все, что не имело отношения к творческой страсти, казалось ему вздором. Поездка по крайней мере могла дать Сёра некоторую передышку - перемена мест развлечет его.

Свой выбор он остановил на Гранкане, небольшом рыбацком порте на побережье Кальвадоса; не исключено, что это место подсказал ему Синьяк. И он отправился в путь, не забыв при этом запастись изрядным количеством красок: возможно, созерцание моря многому его научит.

Гранкан и его окрестности не отличались особой живописностью. Небольшое селение с приземистыми постройками, портом, песчаным пляжем приютилось среди скал, волнистый силуэт которых возвышался над берегом моря. Вглубь протянулись луга Бессена, разгороженные плетнями и перерезанные рядами ив или тополей. Вдоль побережья в сторону Пор-ан-Бессена и Арроманша петляла дорога; еще одна вела через пастбища к Изиньи.

Взявшись вскоре за работу, Сёра обошел все побережье, то тут, то там делая наброски; он и впрямь устроил себе каникулы, ибо, по его собственному признанию, эти небольшие этюды "прежде всего доставляли ему радость". Он прихватил с собой несколько чистых холстов того же размера, что и "Пейзаж на острове Гранд-Жатт", но он примется покрывать их красками позже, взволнованный тем или иным мотивом.

Море действует на него гипнотически. Именно к морю, этой бескрайней массе воды, на поверхности которой вспыхивают блики, он постоянно возвращается, иногда воспроизводя на крокетоне лишь два неравных прямоугольника - моря и неба. Он подолгу разглядывает суда: одни плывут под всеми парусами, другие застыли на отмели, возникшей после отлива. На этих этюдах, за редким исключением, не увидишь человеческих фигур, они воплощают мир полного одиночества. Мир, излучающий меланхолию и даже нечто похожее на тревогу.

Не считая крокетонов[31], Сёра написал в Гранкане не менее пяти полотен. Несмотря на различие в сюжетах, все они выразили одну и ту же навязчивую идею, всюду художник - возможно, и подсознательно - использовал одно и то же сочетание элементов, один и тот же контраст между просторами моря и деталями на переднем плане, увеличенными из-за их приближенности: это либо стоящие на отмели корабли, либо стена и пышный куст, либо другие кусты и улочки Гранкана, либо земляная насыпь, возвышающаяся над морем.

Все свои усилия он вложил в разработку темы, которую более или менее отчетливо пытается отразить в картине, вдохновленной видом скалистого утеса в окрестностях Гранкана - мысом дю Ок. Его зловещий силуэт господствует в перспективе полотна над морскими просторами, касаясь линии горизонта. Море кажется безбрежным. Буйная и беспорядочная растительность покрывает скалу, становясь на этой картине как бы символом жизни - в противоположность прямизне горизонта, вязкому и спокойному бесконечному морю, скованному тишиной[32].

В этих новых произведениях Сёра оттачивал свою технику. Он наносил на холст точечные мазки чистых красок, каждый из которых передавал один из компонентов

---

[31] 31 Их насчитывается двенадцать. Два находятся в Фонде Барнза в Мерионе (США).

[32] 32 Ныне "Мыс дю Ок" является собственностью лондонской Галереи Тейт.

видимого цвета предметов. На его палитре расположились одиннадцать цветов: три основных (синий, красный и желтый), три дополнительных (зеленый, фиолетовый и оранжевый) и пять промежуточных (желто-зеленый, зелено-синий, сине-фиолетовый, фиолетово-красный и красно-оранжевый). Смешивание этих красок с белилами в разных пропорциях позволяло ему получать нужные оттенки каждой из них. Кроме того, следуя указаниям, почерпнутым в книгах Шеврёля и Руда, он сделал хроматический круг, при помощи которого быстро находил дополнительные цвета оттенков к различным тонам.

"Прежде чем положить мазок на маленькую дощечку, Сёра смотрит, сравнивает, щурится, оценивая соотношение тени и света, распознавая контраст, отмечая рефлексы, подолгу колдует над крышкой коробки, заменяющей ему палитру, сражаясь с материалом так же, как он сражается с природой, затем подцепляет кончиком кисти краски, расположенные в порядке солнечного спектра, получая различные цветовые элементы, составляющие оттенок, который должен наилучшим образом выразить обнаруженную художником тайну. От наблюдения к исполнению, от мазка к мазку дощечка покрывается красками"[33].

Исполнение долгое, сложное, трудоемкое... К тому же игнорирующее чувственность руки, ее удачные находки и капризы, все ее страстные порывы. Рука не более чем исполнительница, безропотно подчиняющаяся интеллекту. Мане, определяя живопись, говорил: "глаз, рука"... Сёра вправе был бы сказать: "глаз, разум"... Все инстинктивное, неконтролируемое для Сёра в живописи сводится на нет. Более того, сама цветовая масса, измельченная, используемая крохотными частицами, утрачивает свои естественные свойства чересчур податливой, хрупкой и недолговечной материи. Она очищается, становится такой же абстрактной, как математический знак, превращается в средство служения разуму. Сёра избегает всего того, что. могло бы быть связано с чувственностью в отношении художника к своему творению. Но не живет ли в его душе ужас, вызванный его принадлежностью к царству органической, а значит, и подверженной разложению жизни хотя и вечно возрождающейся, но обреченной на гибель? Минераловая незыблемость мыса дю Ок, который, являя свою суровую мощь, высится над морем, символизируя мечту о вечности...

По возвращении в Париж Сёра дает себе слово вернуться на Атлантическое побережье следующим летом. Он отправится туда, чтобы "промыть глаза после длительной работы в мастерской и как можно точнее передать живой свет со всеми его нюансами". Пребывание в Гранкане оказалось для художника на редкость плодотворным. Он привез оттуда ту самую точечную технику, которую использует вскоре и в "Воскресенье на острове Гранд-Жатт", и в "Пейзаже". Возобновив работу над этими двумя картинами, он в течение нескольких месяцев пытался придать им окончательный вид.

Одновременно им начато полотно (опять-таки размером с "Пейзаж") под названием "Сена в Курбвуа", изображавшее даму, гуляющую с собачкой по берегу реки.

Создавая с присущим ему старанием эти трудоемкие работы, едва позволяя себе отвлечься для завтрака (в ближайшем ресторане), Сёра знакомится в это время со своим старшим именитым коллегой, одним из мэтров импрессионизма Камилем Писсарро.

Однажды, когда Синьяк рисовал на набережной Сены, к нему подошел стройный человек с открытым лицом, обрамленным пышной шевелюрой и густой бородой, и с живым взглядом голубых глаз. Это был друг Писсарро - Арман Гийомен. Последний, хотя он и принял участие в пяти из семи состоявшихся к тому времени выставок импрессионистов, был далек от той, зачастую скандальной славы, которая выпала на долю его товарищей по группе. Он держался в стороне, что, очевидно, объяснялось одной причиной: Гийомен не обладал ярко выраженным талантом, способным возбудить как гнев, так и восторг публики. Никто не собирался ни восхвалять его, ни бранить; о нем забывали или попросту переставали обращать на него внимание. Впрочем, будучи служащим Парижской ратуши, он

---

[33] 33 Синьяк.

занимался живописью лишь в часы досуга. Несмотря на разницу в возрасте - Синьяку должно было исполниться в ноябре двадцать два года, а Гийомену исполнилось в феврале сорок четыре, художники быстро сошлись. Старший, весьма жизнерадостный, энергичный и непосредственный, легкий в общении, помимо советов (и это в первую очередь могло вызвать к нему интерес) делился с Синьяком своими воспоминаниями о художниках, об их борьбе, о тех нападках, которым они подвергались, и, разумеется, об их одаренности, что делало их людьми едва ли не легендарными и почти недоступными. В частности, Гийомен рассказывал о Сезанне, один из пейзажей которого Синьяк, восхищавшийся этим художником, купил в прошлом году у папаши Танги, и о Писсарро. Гийомен часто писал вместе с ними, главным образом в долине Уазы, в Понтуазе или Овере, у доктора Гаше. Десять лет назад Сезанн провел несколько месяцев на острове Сен-Луи, где в доме номер 13 по набережной Анжу Гийомен живет до сих пор.

Синьяк время от времени заходил к Гийомену в мастерскую - стены вдоль ведущей в нее лестницы были увешаны картинами, что не переставало изумлять Синьяка, - и был весьма смущен, повстречав там однажды Писсарро.

Самый старый среди импрессионистов, из-за густой седой бороды и седых волос выглядевший далее старше своих лет, Писсарро - ему, однако, было всего пятьдесят пять - был для Синьяка как бы величественным воплощением прошлого, насыщенного борьбой, нищетой и славой. К тому же его сын Люсьен, тоже художник, родился, как и Синьяк, в 1863 году, то есть в год открытия Салона отверженных, где Писсарро выставлялся вместе с Мане.

Но Писсарро нисколько не волновали преимущества, которые давали ему его возраст или известность. У него были другие заботы. Прежде всего он испытывал серьезные денежные затруднения, ибо, несмотря на прилагаемые усилия, богатый жизненный опыт и суровые испытания, выпавшие на его долю и в конце концов преодоленные, препятствия возникали на его пути снова и снова, и он продолжал, по его собственному признанию, "бедствовать", не зная, как прокормить жену и пятерых детей. Его торговец картинами Дюран-Рюэль оказался в весьма тяжелом положении[34]; теперь, если ему удастся раздобыть денег, он намерен организовать большую выставку работ импрессионистов в Нью-Йорке по приглашению Американской ассоциации искусства. Но до того как эта попытка Дюран-Рюэля, возможно последняя, увенчается успехом, чем расплатиться с булочником и домовладельцем и как успокоить жену - крестьянку, абсолютно равнодушную к искусству, из-за невзгод ставшую угрюмой и ворчливой? Все эти неурядицы усугублялись тем, что собственная живопись причиняла Писсарро беспокойство и вызывала у него неуверенность. Продолжали углубляться эстетические расхождения среди импрессионистов. Каждый из них шел в искусстве своим путем, не лишенным, конечно, превратностей. Ренуар, Моне, Сезанн, Дега терзались душевными сомнениями[35]. Писсарро также страдал от творческой неудовлетворенности. Уже не один сезон он тщетно пытался найти новую дорогу, стремясь освоить более взвешенную и продуманную технику. Интуиция, которой он доверялся в юности, теперь казалась ему недостаточной. Писсарро стал гораздо требовательнее к себе, и новые задачи не давали ему покоя. В июне, когда из-за непогоды не удалось закончить несколько пейзажей, Писсарро писал Дюран-Рюэлю: "Я удручен тем, что не смог завершить эти этюды, особенно теперь, когда я пытаюсь выйти на новый путь и с нетерпением жду результата... Очевидно, это кризис! "

Обстоятельства заставили Писсарро отнестись с особым вниманием к тому, что говорил ему Синьяк, который, обретя прежнюю словоохотливость, поведал о Шеврёле и законе одновременного контраста, о Сёра и разработанном им методе... Любопытство Писсарро подстегивало и то, что мысли, высказанные Синьяком, совпадали с некоторыми

---

[34] 34 См. "Жизнь Ренуара", ч III, гл. 2.

[35] 35 См. там же.

его наклонностями. За чувственным восприятием художника скрывалась явная тяга к систематизации и упорядоченности. В политике, хотя он и сочувствовал, возмущенный несправедливостями, анархическому социализму, Писсарро был близок к тем реформаторам, которые, мечтая об идеальном граде, создавали четко организованный, по возможности эгалитарный, но оторванный от жизни и человека, в силу своей абстрактности, мир. Когда двенадцать лет назад импрессионисты объединились в кооператив, планируя устраивать выставки, Писсарро предложил создать ассоциацию, основанную на столь жестких требованиях, что его товарищи с ужасом отвергли этот проект. Писсарро не мог не испытать волнения от бесед с молодым неизвестным художником, который ссылался на науку, стремясь выйти за пределы зыбкой области вдохновения и инстинкта и положить в основу своего искусства опытные данные, законы, открытые физиками.

Поэтому его встреча с Сёра, инициатором которой был, похоже, он сам, вскоре состоялась. Это случилось в октябре, в галерее Дюран-Рюэля; представил их друг другу Гийомен.

Естественно, самолюбию Сёра польстил интерес, проявленный к нему Писсарро; не был ли этот интерес чем-то вроде признания "законности"[36] его поисков? С обычным для него спокойствием, "сдержанными жестами", "неторопливой и монотонной" интонацией Сёра изложил общие принципы, "то, что он называл основой"[37]. Серьезность, убежденность, почти религиозная вера, которые оживляли его скромные манеры и питали его самолюбие, скрывавшееся за внешней сдержанностью, несомненно, произвели сильное впечатление на Писсарро. Последний вскоре поверил в то, что молодой художник подскажет ему средства преодоления кризиса и, более того, что импрессионизм, обретя недостающую ему рациональность, достигнет - вне всякого сомненья -своего расцвета.

С тех пор он не прекращает углубленно изучать теории Сёра. Писсарро также прочел труды Шеврёля и Руда. Приезжая в Париж - с весны 1884 года Писсарро жил возле Жизора, в Эраньи-сюр-Эпт, - он часто пользуется случаем, чтобы побеседовать с Сёра; обращается к нему за разъяснениями, делится с ним своими мыслями и опытом, накопленным за долгие годы занятий живописью, предостерегает молодого художника от употребления некоторых нестойких красок, рассказывая о химических реакциях, искажающих цвет.

"Каждую неделю можно было бы наблюдать за изменением оранжевых цветов. Серебряные белила, которые являются белилами на свинцовой основе, темнеют; цинковые белила, не темнеющие, плохо ложатся на холст, они жидковаты; какое не меняющее цвета вещество следует к ним добавить, чтобы сделать белила густыми? Окись магния? Зеленый веронез, неизменно присутствующий в палитре импрессионистов, имеет в основе медь: таким образом, в смесях с белилами на свинцовой или цинковой основе ухудшается его качество; как получить веронез на цинковой основе?"[38]

Эти наблюдения, должно быть, вызывали у Сёра беспокойство: неужели он опять окажется перед лицом органического мира и его угроз, перед лицом разрушительного времени, его тайной и неумолимой колдовской силы? Благодаря отрывистым мазкам материя его картин приобретает эластичность, которая предохранит их от "опасности высыхания, появления кракелюра"[39]. Но как удостовериться в том, что свойства краски, положенной на холст, не изменятся? Для этого понадобились бы эксперименты, охватывающие

---

[36] 36 Д. Ревалд.

[37] 37 Верхарн.

[38] 38 Из статьи Феликса Фенеона в "Ар модерн" от 19 сентября 1886 г. По сведениям, сообщенным Камилем Писсарро.

[39] 39 Там же.

"значительные отрезки времени, а ведь краски больше всего потемнели как раз у того художника, который самым тщательным образом их составлял, - у Леонардо"[40].

Писсарро окончательно примкнул к школе Сёра. В том нелегком положении, в каком он оказался, такой поступок означал смелость, если не героизм. Изменив фактуру письма, не оттолкнет ли он от себя своих и без того немногочисленных поклонников? Писсарро дошел до того, что пытался продавать раскрашенные веера. От Дюран-Рюэля он не получил ни сантима. Его семья бедствовала в Эраньи. "Твоя мать причиняет мне душевную боль, обвиняя меня в том, что я не исполняю свой долг, - писал он сыну Люсьену. - Неужели она думает, что мне доставляет удовольствие бегать по снегу, по грязи, с утра до вечера, не имея в кармане ни гроша, экономя на омнибусах даже тогда, когда я валюсь с ног от усталости?.." Однако научный характер теорий Сёра притягивал его как магнит. Он даже не замечал, что эти теории по-настоящему ценны только для человека, в уме которого они созрели и личность которого они выражали. Наивный Писсарро! Ему было невдомек, что наука Сёра - это поэзия, и поэзия в высшей степени индивидуальная.

В самом начале 1886 года он успел нарисовать небольшое полотно, работая над которым применил принципы разделения тонов; и почти сразу же выставил эту картину у торговца с улицы Шатоден, по фамилии Клозе.

Писсарро был не единственным, кто присоединился к новому направлению: его примеру последовал упорствовавший до сих пор Синьяк - отныне он демонстрировал безоговорочную преданность системе Сёра и в свою очередь начал писать дивизионистские полотна: два городских пейзажа в Клиши, "Пассаж Пюи-Бертен" и "Резервуары для газа". Недавно он завершил картину, изображающую в интерьере занятых работой модисток с улицы Каира; полотно "Две модистки" Синьяк исправит в соответствии с перенятой им техникой, превосходство которой он с характерным для новообращенного пылом повсюду без устали провозглашает... Сёра - это Сёра, а Синьяк - это его пророк.

Писсарро, насколько это в его силах, старается помочь своим молодым товарищам. Он убеждает Дюран-Рюэля, наконец-то раздобывшего необходимую для поездки в Нью-Йорк сумму, взять в Соединенные Штаты также произведения Сёра и Синьяка. Среди трехсот десяти полотен, показанных Дюран-Рюэлем американской публике, фигурировали двенадцать этюдов и два полотна Сёра; одно из них - "Купание" - вызовет интерес, а кое у кого резкую критику. "Чудовищная картина, - писала газета "Сан", - порождение ума неповоротливого и заурядного, произведение человека, стремящегося выделиться с помощью легкого и примитивного средства - размеров полотна. Картина дурна со всех точек зрения, в том числе и с точки зрения живописи"[41].

Писсарро бьется прежде всего за то, чтобы его друзья смогли принять участие в очередной, восьмой выставке импрессионистов, которая, по его расчетам, должна была открыться весной. Начиная с декабря члены группы, и прежде всего Писсарро, Моне, Дега, Берта Моризо, Гийомен, обсуждают этот вопрос. Но могли ли они теперь хоть в чем-то сойтись? Ничто их не объединяло, остались одни разногласия. Вследствие требований одних и злой воли других проведение выставки не раз оказывалось под угрозой срыва. Дега, всегда ухитрявшийся, если можно так выразиться, создавать сложности на пустом месте, утверждал, что экспозиция должна совпасть с официальным Салоном, что она непременно

---

[40] 40 Там же. Действительно, в 1892 году Феликс Фенеон заметил по поводу картины "Гранд-Жатт": "Из-за качества красок, которыми пользовался Сёра в конце 1885-го и в 1886 году, эта картина, имеющая историческое значение, утратила свое очарование яркости: если розовые и голубые тона остались неизменными, то веронез теперь приобрел оливковый оттенок, а оранжевые тона, передающие свет, ныне являются не более чем дырами". Подобные же замечания делали Синьяк и Жак-Эмиль Бланш. "Многие полотна Сёра поблекли, утратили стройность, приобрели грязно-серый оттенок, - писал Бланш в 1928 году. "Купание" много утратило в изображении света и его отражения".

[41] 41 "Сан", 11 апреля 1886 г., цитируется Д. Ревалдом

должна состояться в период с 15 мая по 15 июня. Как обычно, он пытался навязать присутствие на ней работ некоторых из своих друзей-художников, например Зандоменеги или Форена [42] . Увы! "Бедняки" из группы импрессионистов, в частности Писсарро, вынуждены были считаться с Дега или Бертой Моризо, чтобы добиться хотя бы частичного финансирования выставки. "Чего нам не хватает, так это денег, - говорил Писсарро. - Если бы не данное обстоятельство, мы бы уже давно открыли свое дело".

Однако Писсарро не отчаивался. "Надо раскалить весь этот мир добела", писал он в середине февраля. К несчастью, осуществлению проекта угрожало то, что Дега настаивал на своей дате открытия экспозиции.

Впрочем, было тут и другое, более серьезное обстоятельство. Писсарро, постоянно с кем-то встречавшийся, наталкивался на враждебность, едва заводил разговор о своих подопечных. Берта Моризо и ее муж Эжен Мане категорически отвергали "дивизионизм" Сёра и других адептов "маленькой точки", ряды которых пополнил также Люсьен Писсарро. Ренуар - по словам Писсарро, "дающий понять, что он выставится, но испытывающий сомнения" - иронизировал. Дега безапелляционным тоном называл Сёра "нотариусом". Что касается Моне, то он, как нетрудно догадаться, решил остаться в стороне: ему не нравилась ни живопись Сёра, ни живопись Гогена; он не жаловал ни друзей Писсарро, ни друзей Дега.

Споры ожесточились. Не без резкости Писсарро защищал "научных импрессионистов", противопоставляя их своим бывшим соратникам, которых презрительно именовал теперь, горячась, "романтическими импрессионистами".

"Вчера у меня была резкая стычка с мсье Эженом Мане по поводу Сёра и Синьяка. Последний, впрочем, присутствовал здесь же, как и Гийомен. Поверь, я задал ему трепку, и неплохую... Чтобы раз и навсегда покончить с этим, я объяснил мсье Мане, который, вероятно, ничего не понимает, что Сёра привнес в живопись новый элемент и оценить его эти господа не в состоянии, несмотря на их талант, и что лично я убежден: это искусство - шаг вперед, и в определенный момент оно даст поразительные результаты. Впрочем, плевать я хотел на оценки всех этих художников, неважно, каких именно; я отвергаю необоснованные суждения романтиков [импрессионистов], весьма заинтересованных в подавлении новых тенденций. Я принимаю их вызов, вот и все.

Но они прежде всего пытаются спутать нам карты, сорвать выставку. Мсье Мане был вне себя! Я, наверное, кипятился. Что поделать! Приходится окунаться в эти закулисные дрязги, но я стою на своем.

Дега в сто раз лояльнее. Я сказал ему, что картина Сёра ["Воскресенье на острове Гранд-Жатт"] весьма любопытна. "О! я не пройду мимо нее, Писсарро, если это только действительно великое произведение! " В добрый час! Если она оставит Дега равнодушным, тем хуже для него. Посмотрим... Мсье Эжен Мане хотел также помешать Синьяку выставить картину с фигурами ["Две модистки"]. Я протестовал. Я сказал мсье Мане, что мы не желаем делать никаких уступок в этих условиях, что, если не хватит места, мы сами сократим количество своих работ, однако запрещаем кому бы то ни было давать нам указания относительно отбора картин".

Не символичен ли тот факт, что появление книги Золя "Творчество" совпало с этими распрями? Золя, который был в 1866 году первым и страстным глашатаем новой живописи [43] , выведя на страницах романа художника революционного, но творчески

---

[42] 42 По поводу Зандоменеги и Дега Синьяк писал в дневнике 8 марта 1898 года: "У Дюран-Рюэля выставка Зандоменеги. Гладкая кожа, помада, кольд-крем, дамочки. Это - живопись старого развратника. А ведь бедняга Зандоменеги хотел во что бы то ни стало изображать безобразно. Он старается вовсю, но не может. А этот каналья Дега уверяет, что все очень хорошо. Зандоменеги трепещет перед Дега и никогда не решился бы заниматься такой пакостной живописью, если бы мэтр хоть раз наорал на него... Но в его присутствии Дега все хвалит, а за спиной "бедного Зандоменеги" высмеивает его".

[43] 43 См. "Жизнь Сезанна", ч. II, гл. 3, и "Жизнь Мане", ч. III, гл. 2.

бессильного, продемонстрировал, насколько его восхищение в прошлом, столь громогласно возвещенное, оказалось поверхностным, ничем не подкрепленным - одним словом, случайным. Это произведение также ознаменовало происшедший в среде импрессионистов разрыв. "Я боюсь, что в прессе и среди публики, - писал недовольный Клод Моне Эмилю Золя, - наши недруги будут говорить о Мане или по крайней мере о нас как о неудачниках, что не входило в Ваши намерения, во всяком случае, я отказываюсь этому верить".

Синьяк тоже написал Золя, но совсем по другой причине. До публикации романа отдельной книгой "Жиль Блас" напечатал той зимой "Творчество" по частям. Синьяк обнаружил в тексте фразу, которая противоречила закону о цвете - "Красный цвет знамени переходит в фиолетовый, потому что он выделяется на фоне голубого неба", - и, проявляя рвение радетеля новой теории, поспешил обратить внимание Золя на эту ересь, а в качестве доказательства сослался на авторитетные поучения Шеврёля. Романист признал ошибку и заменил злополучную фразу. "Красный цвет знамени блекнет и желтеет, - читаем мы в книге, - потому что он выделяется на фоне голубизны неба, дополнительный цвет которой, оранжевый, сочетается с красным"[44].

Раздоры в стане импрессионистов, нескончаемые дискуссии, провоцируемые Синьяком, который неустанно, с пылким красноречием утверждал достоинства дивизионизма, разъяснял и оправдывал его, привели к тому, что по Парижу распространился слух о рождении нового искусства или, согласно расхожему представлению, любопытной живописной манеры. Непосвященные не знали, о чем идет речь. О "Воскресенье на острове Гранд-Жатт" передавались всякие небылицы, говорили, например, что это полотно огромно - целых двадцать квадратных метров; что нарисовано оно всего тремя цветами: "бледно-желтый передает свет, коричневый - тени, а все остальное - это голубизна неба", что на картине изображена обезьяна с длиннющим, в три метра, хвостом "в форме кольца"[45]. Еще прежде, чем она будет выставлена, картина приобретает известность.

Но выставят ли ее?

Кажется, постепенно вырабатывалось окончательное решение. Решение, возможно, спорное, ибо на этой выставке импрессионистов в итоге не будут представлены ни Моне, ни Ренуар, ни Сислей, ни Кайботт, которые воздержались от участия в ней. Не будет там, очевидно, и Сезанна. Рассчитывать на него вообще было бессмысленно. С Дега остались лишь старейшие участники группы (выставка, разумеется, откроется в назначенный им день): Писсарро, Берта Моризо и неприметный Гийомен. В самом деле, эта экспозиция, ставшая последней в ряду организованных импрессионистами выставок, прежде всего возвестит о том, что последует за импрессионизмом, и не только благодаря присутствию на ней Сёра, но также Гогена (хотя он еще не сформулировал законы своего искусства) и Одилона Редона.

В конце апреля художники отыскали свободное помещение на втором этаже дома номер 1 по улице Лаффит, над рестораном "Мэзон Доре". По взаимному согласию зал, представляющий собой комнату в глубине этой пустой квартиры, будет отведен для произведений Сёра, Писсарро, Люсьена Писсарро и Синьяка. "Таким образом, мы отлично договоримся друг с другом относительно размещения наших работ". Комната, правда, имеет один недостаток - невозможно отойти на достаточное расстояние от картины, чтобы увидеть истинную красоту "Гранд-Жатт".

Помимо картины "Гранд-Жатт" Сёра выставит "Сену в Курбвуа", три пейзажа Гранкана, крокетон и три рисунка; Синьяк покажет около пятнадцати работ маслом, среди которых "Пассаж Пюи-Бертен", "Резервуары для газа", "Две модистки" и совсем новую картину - "Разветвление дороги в Буа-Коломб"; Писсарро - девять живописных полотен,

---

44 44 Приведено Д. Ревалдом со слов самого Синьяка.

45 45 Джордж Мур. "Исповедь молодого англичанина".

гуаши, пастели, офорты; Люсьен несколько картин, акварели и гравюры по дереву.

Во время работы над каталогом после названия картины "Гранд-Жатт" Сёра проставил дату - 1884 год; тогда началась работа над ней. Очевидно, этим уточнением ему хотелось утвердить за собой пальму первенства. Несомненно, пылкость Синьяка, одобрение Писсарро его трогали, но и в то же время вызывали некоторое беспокойство. Его метод - его "видение", как он иногда говорил, - принадлежал ему; это была его истина.

И порой он замыкался, скрывая от посторонних свои секреты, становился подозрительным, еще более немногословным, чем раньше...

II
Ф. Ф.

То, в чем публика тебя упрекает, и развивай, это и есть ты.
Жан Кокто

15 мая 1886 года, в день открытия выставки в квартире "Мэзон доре", и особенно в комнате, отведенной "дивизионистам", собралась толпа зрителей.

Люди теснились перед картиной "Гранд-Жатт"; обезьяна, изображенная на ней, вызывала не меньше комментариев, чем когда-то кот на полотне "Олимпия"[46]. "Картина очень смешная" - таково было мнение Марселя Фукье, критика из журнала "XIX век". Английский писатель Джордж Мур и несколько молодых людей в перчатках из шевро пренебрежительным тоном переговаривались друг с другом: "Эта нога не держит! " - "Такого в природе не бывает!" - "Рисовать надо мазками!" - "Сколько голов?" - "Семь с половиной! " - "Если бы у меня был мелок, я бы поместил вон ту в банку, это же прямо зародыш какой-то!"[47]. Пробираясь сквозь толпу, Альфред Стевенс, в прошлом близкий. друг Мане, знаменитый живописец, который воспел парижанку, будуары и побрякушки и на этом разбогател, обеспокоенный, однако, тем, что импрессионизм завоевывал признание у публики, подводил группы посетителей к картинам Сёра, "чтобы показать им, как низко пал его друг Дега, дав приют подобной мерзости". Стевенс постоянно курсировал между выставкой и кафе Тортони, находившимся в нескольких шагах от "Мэзон доре" на Итальянском бульваре; он собирал там своих знакомых и вел их к импрессионистам. У кассы он щедро бросал монеты, не дожидаясь, когда ему вернут сдачу - столь велико было его "нетерпение провести туда очередную партию зрителей"[48].

Публика пожимала плечами, отпускала шуточки. Все эти произведения, кем бы они ни были подписаны: Писсарро, Сёра или Синьяком, - похожи друг на друга. В них теряешься. Невозможно разобраться, какая из картин кому принадлежит. Что касается персонажей "Гранд-Жатт", то они совершенно безжизненны, кроме, быть может, как намекают остряки, дамы, прогуливающейся с обезьяной, "с ее видом сварливой женщины, от которой не отвертишься!". "Гм... И это называется живописью? Что означают эти окаменевшие люди, эти деревянные куклы, эта выставка игрушек из Нюрнберга?" Критики произносили вслух то, о чем они напишут завтра в своих газетах: "халтурные манекены", "кортеж фараонов", "материалистический Пюви де Шаванн"[49]... Ну и презабавная же эта школа "маленькой

---

[46] 46 См. "Жизнь Мане", ч. III, гл. 1.

[47] 47 Сообщено Джорджем Муром.

[48] 48 Синьяк.

[49] 49 Цитаты взяты последовательно из "Ви модерн" (Эннекен, 19 июня 1886 г.), "Франс либр" (Омель, 28 мая 1886 г.) и "Ревю де демен" (Фэвр, май-июнь 1886 г.).

точки" - "пуантилизма" и "конфеттизма", как ее уже окрестили на Бульваре. Сам Октав Мирбо, несмотря на настояние Писсарро, излагавшего ему свои доводы со страстностью причастного ко всему этому человека, не решился, как бы он ни был расположен к восприятию дерзких открытий, похвалить "огромный и отвратительный" "Гранд-Жатт", эту "египетскую фантазию"[50].

Другой посетитель, человек с красноватым лицом, длинными густыми усами и выпученными глазами китайской рыбки, почти вплотную наклонялся к полотнам. Этому посетителю, молодому бельгийскому поэту Эмилю Верхарну, иератический характер персонажей Сёра также не пришелся по вкусу. Но ничуть не меньше его раздражало часто повторяемое слово "шарлатан"... Шарлатаном называли Мане, то же самое говорили и об импрессионистах. Это слово родилось в умах ограниченных людей, способных судить обо всем лишь в соответствии с общепринятыми условностями. Нет, он не сомневался "в подлинной искренности и глубокой новизне, которые явно присутствуют там", в этих творениях искусства, безусловно "неожиданного". Темпераментный лирик, обладающий порывистым вдохновением, Верхарн, закончив учебу на факультете права в университете Лувена, работал стажером у известного брюссельского адвоката Эдмона Пикара. В этой среде люди не были равнодушны к художественным новинкам. Уже два года Октав Маус, адвокат апелляционного суда Брюсселя, близкий друг Пикара, являлся секретарем и вдохновителем авангардистской "Группы двадцати". На следующий день Верхарн, чье любопытство было разожжено, вернулся на улицу Лаффит и признал себя побежденным. "Никаких задержек, равномерная атмосфера; плавный переход от одного плана к другому и прежде всего удивительная неосязаемость воздуха". Отныне у поэта одна забота - как можно быстрее сообщить о сделанном им открытии своему лучшему другу в Брюсселе, художнику Тео ван Риссельбергу. Но Риссельберг отнюдь не согласится с мнением Верхарна. В приступе негодования он даже сломает свою трость перед картиной "Гранд-Жатт".

"Гранд-Жатт" и дивизионизм поистине были способны распалять умы людей, хотя после того, как суматоха, вызванная вернисажем, улеглась, выставка на улице Лаффит привлекала к себе лишь небольшое число зрителей. Однако в мастерских, а также среди критиков росло возбуждение. Мысли у всех были заняты только одним - маленькой точкой. Молодые художники задавались вопросом: не станет ли пуантилизм модным течением - бывали ведь и не такие повороты судьбы! - и нельзя ли, во всяком случае, извлечь из него что-то полезное для себя? Наводили справки о методе у Синьяка, иногда у Писсарро. Сёра же вдруг окончательно умолк, стоило одному критику легкомысленно назвать его учеником Писсарро. Он погрузился в молчание, в котором угадывалась затаенная обида.

Писсарро, Синьяк, Ангран, Дюбуа-Пилье, по мере того как они ближе узнавали своего друга, с удивлением стали замечать, что за внешней бесстрастностью, не допускавшей непосредственного проявления чувств, скрывался весьма ревнивый и ранимый человек. Любого пустяка было достаточно, чтобы нанести ему обиду или возбудить его недоверие. Если непонимание критиков, подчеркнутое безразличие Дега его ранили, то молодые художники, с которыми экспансивный Синьяк охотно и слишком часто общался, вызывали у него подозрительное отношение. Ему вовсе не хотелось, чтобы его метод получил распространение, однако это уже происходило, помимо его воли. "Умнейшие головы" из мастерских - Кормон, Луи Анкетен, Эмиль Бернар - являлись на улицу Лаффит для изучения работ Сёра. Ван Гог, недавно приехавший в Париж, также посетил "Мэзон доре". Вскоре все начнут рисовать в манере Сёра, подобно одному из участников выставки, другу Гогена - Шуффенекеру. Но Сёра нечего беспокоиться! И те, и другие усвоят из его метода прежде всего чисто внешний прием - точку. Они будут в гораздо большей степени "пуантилировать", чем реально заниматься разделением цветов.

И да возрадуется Сёра! Он только что познакомился с человеком, который сразу же

---

[50] 50 Октав Мирбо ("Франс", 20 мая 1886 г.).

очень глубоко понял значение его искусства, оценил, насколько оно важно для эволюции живописи, и которому суждено было поэтому сыграть в его жизни важнейшую роль.

Во многих отношениях этот человек озадачивает, его странность сперва тревожит, как только он подходит - высокий, с худым угловатым лицом, которое украшает чудная козлиная бородка, с пронзительными глазами неопределенного серо-голубого цвета, как бы усеянными золотистыми блестками; это впечатление еще более усиливается, когда слышишь его звонкий, но мягкий голос, неторопливый и монотонный, произносящий с мгновенной запинкой фразы безупречного, если не изысканного синтаксиса, сопровождаемые редкими жестами, размеренными и сдержанными, с полуулыбкой на лице, о которой нельзя сказать, доброжелательна она или насмешлива. Родился он в Италии, его отец был брессанцем (родом из Бельвевра в департаменте Сона и Луара), а мать швейцаркой; ему двадцать пять лет, то есть он на полтора года моложе Сёра, и зовут его Феликс Фенеон.

"Таинственный", "загадочный", "мефистофелический", "демонический" такими эпитетами чаще всего наделяли этого человека. Что-то в нем вызывало беспокойство. Но, по сути, своеобразие его личности беспокоило гораздо меньше, нежели все то, что проглядывало за его манерами, нарочитость которых он, впрочем, сознательно подчеркивал, прибегая к нюансам. Нюансы, запинки в речи - благодаря им он скрывал и одновременно обнаруживал свое удивительное владение языком. Нюанс - неприметный довесок, прибавляемый им к церемонной любезности и позволяющий намекнуть, какими пустяками считает он все эти вежливые формулы, с каким безразличием относится к ответам, которые получит от собеседника. Нюанс - это и преувеличенно парадоксальный оборот речи или крайне равнодушный тон, смягчающий высказанную без прикрас правду или резкость ниспровергающего мнения. Наконец нюанс - это двусмысленная ирония, сквозящая в каждом его суждении, и явное пристрастие Фенеона к вышедшим из употребления словам, которое, несомненно, было лишь наиболее очевидным ее проявлением, хотя этим грешили и многие его друзья, писатели или поэты декадентского толка. Отдавая дань искусственности языка, заставлявшей его использовать вычурные термины, забытые слова или неологизмы, он получал удовольствие, когда говорил о "мимозной" чувствительности, о "вялости" женского торса, "потрескивающих" брызгах света, о "сосцевидных" пейзажах парижской окраины, о страстных, быстро "закисающих" экзальтациях..[51]

Но не беспокоил ли Феликс Фенеон прежде всего тем, что обнаруживал такой острый ум, на удивление ясный и ясновидящий, что это приводило людей в замешательство? Уверенность, с какой он излагал мысли, поражавшие своей оригинальностью, сбивала с толку его слушателей, порождала в них смутное и тревожное чувство неполноценности. Какое бы сильное возмущение ни вызывали у них те или иные его суждения, в его присутствии они не могли избавиться от впечатления, что обладают сомнительным вкусом и что весь ход их мысли неубедителен. Оно усугублялось той сдержанной небрежностью, с какой Феликс Фенеон возражал на их доводы или снисходил до того, что демонстрировал им справедливость одного из своих утверждений, выказывая при этом неопровержимую диалектику, однако в присущей ему лаконичной манере, ни на чем не настаивая, будто сожалея, что не может позволить другому продолжать оставаться при своем заблуждении, одновременно признавая, что это-то как раз и не имеет особого значения.

Благо бы Фенеон был подвержен обычным человеческим страстям или снедаем честолюбивыми помыслами. Однако, наделенный недюжинным умом, он не опускался до этого. Благодаря своей культуре, проникновенности анализа, обостренному восприятию литературных и художественных произведений, чуждому всяких условностей, почти безошибочной прозорливости он мог бы стать одним из первых критиков своего времени - будущее покажет, что он был единственным, но карьера нисколько его не волновала.

---

[51] 51 Примеры взяты из "Карманного словаря к текстам символистов и декадентов", изданного Жаком Пловером (Поль Адам) в октябре 1888 года у книгопродавца Ванье.

Вхожий в интеллектуальные круги, он без особого труда блистал бы там. Два года назад Фенеон основал "Ревю эндепандант", участвовал в издании журнала "Вог", который возник недавно, в апреле; но, чураясь внешних примет славы, он норовил уйти в тень, остаться незамеченным. В то время как все стремились, толкая друг друга, на авансцену, он, уединясь, кропотливо правил корректуры своих друзей поэтов. С периодическими изданиями Фенеон сотрудничал лишь от случая к случаю, с большой неохотой подписывал свои редкие статьи и вскоре стал ограничиваться одними инициалами (Ф. или Ф. Ф.), либо использовать незамысловатые псевдонимы (Тереза, Дениза), либо вообще обходиться без всякой подписи, отдавая предпочтение анонимности, безвестности. Им руководило одно желание быть подальше от суеты.

Как только Фенеон вошел в залы на улице Лаффит, он в отличие от "бычьей растерянности публики", как он называл ее реакцию, мгновенно оценил историческое значение утверждавшегося художественного направления. Сам факт его существования не вызвал у него удивления. Два года назад в бараках Тюильри его восхитила картина Сёра "Купание", и после этого он ждал ее "логического продолжения". Фенеон обратился к дивизионистам и сказал, избегая хвалебных эпитетов, что именно о таком искусстве он мечтал и что Сёра с его картиной "Гранд-Жатт" предлагает "полную и систематическую парадигму новой живописи". Будущие поколения - и Фенеон говорил об этом в своей обычной спокойной манере - запомнят 1886 год, ибо период, когда главенствовал Мане, а затем импрессионисты, подошел к концу; начинается другой период - период "неоимпрессионизма": на этом термине Фенеон настаивает, отвергая чересчур сложный "хромо-луминаризм", предложенный Сёра и, конечно же, не указывающий в достаточной степени на связь нового направления со "старым импрессионизмом", на переход от произвольного разложения красок к "сознательному и научному" разделению цвета.

Феликс Фенеон безоговорочно принял неоимпрессионизм, поэтому вряд ли можно сомневаться в том, что живопись Сёра затронула нечто сокровенное в его душе. Эта живопись удовлетворяла его настолько, насколько может приносить человеку удовлетворение все то, что по сути своей ему близко. И это кажется тем более справедливым, что Фенеон изменил своей сдержанности и начал писать пространные работы о неоимпрессионизме, превознося его достоинства. Начиная с середины июня он опубликовал в журнале "Вог" подробный отчет о выставке, где определил место неоимпрессионизма в современном искусстве и дал ему характеристику, показывая, как безукоризненно точна техника дивизионизма.

"Если в "Гранд-Жатт" господина Сёра, - пояснял он, - рассмотреть, например, квадратный дециметр одного тона, то окажется, что в каждом сантиметре поверхности целый водоворот мелких пятнышек - элементов, составляющих этот тон. Рассмотрим лужайку в тени: большинство мазков передают локальную окраску травы; разбросанные изредка оранжевые мазки дают представление об ослабленном солнечном свете. Пурпурные мазки вводят дополнительный цвет к зеленому. Синие мазки, вызванные соседством с освещенной солнцем травой, увеличиваются в числе ближе к границе света и тени, и их становится меньше, когда они переходят границу. Цвет освещенного солнцем участка создается только двумя элементами: зеленым и солнечно-оранжевым, - всякий другой цвет исчезает под буйной атакой солнца. В черном цвете отсутствует свет, и поэтому черная собака окрашивается темно-пурпуровым цветом, контрастным к зелени. Но к этой доминанте присоединяются темно-синие мазки, вызванные соседними участками. Обезьяна на поводке окрашена ее собственным желтым цветом, но с добавлением пурпурных и синих мазков. В описании все это звучит грубо, но на картине распределение цветных точек сложное и тонкое"[52].

Отныне Фенеон станет защитником Сёра и неоимпрессионистов. Его не останавливают

---

[52] 52 "Ар модерн", 19 сентября 1886 г.

упреки, которые, по его словам, "множатся, не причиняя, однако, вреда". "Недавние работы Писсарро, творения Сёра, Синьяка не смогли бы привлечь к себе внимание", - уверяют критики. "Как всегда, критики не без гордости делятся самыми ужасными откровениями", - презрительным тоном парирует Фенеон. На обвинения в том, что дивизионисты подчиняют искусство науке, он отвечает, что "они пользуются данными науки только для того, чтобы направлять и совершенствовать свое восприятие, контролировать точность своего видения... Истина состоит в том, - добавляет Фенеон, - что метод неоимпрессионизма требует необыкновенной изощренности взгляда: напуганные его беспощадной зоркостью, ловкачи, скрывающие за ухищрениями умелых рук беспомощность своего видения, будут избегать этого метода. Такая живопись под силу только настоящим художникам, а жонглерам из мастерских лучше заняться карточными фокусами или игрой в бильбоке"[53].

Заметим: Фенеон оставлял без ответа нападки, касавшиеся неподвижности персонажей Сёра. Не оттого ли, что считал эти нападки совершенно лишенными смысла? В самом деле, не была ли эта иератическая окаменелость, которая выражала холодную и отчаянную ненависть Сёра к бренности жизни, именно тем, что, помимо эстетических соображений, волновало невозмутимого Ф. Ф., как ничто другое не волновало его до сих пор в живописи? В личности Фенеона, который в свои двадцать пять ни к чему больше не проявлял интереса, не было никакой загадки. Была лишь тайна ума, настолько безжалостно обнажавшего суть явления, что он сводил бесцельное существование людей, брошенных в этот мир иллюзий, где они блуждают, суетятся, растерянно приближаясь к смерти, к его реальному ничтожеству. Само по себе существование абсурдно, а стало быть, и нет ничего, что не было бы бессмысленным и ничтожным. Честолюбие? Жажда обладания чем-либо? Тщеславные помыслы? Они подобны игре зеркал, которые посылают друг другу, спутывая их между собой, свои отражения, и среди этих отражений, переходя от одного к другому, бредут, спотыкаясь, ослепленные этим обманом люди: они все еще верят в то, что земля плоская. Фенеону же известно, что она круглая и что небытие обступает со всех сторон этот глиняный шарик. Пронзительная ясность ума отделяет Фенеона от обычных людей и, подобная ясности Люцифера, позволяет ему осознать ничтожество целей, ради которых люди приходят в волнение и вступают в борьбу, обманчивую иллюзорность любого поступка, бессмысленность любого желания. Он не чувствует потребности ни в накоплении материальных богатств, ни в том, чтобы занять главенствующее положение в обществе, ни даже в таких занятиях, как сулящие удовольствия путешествия ("Разве у жизни не один и тот же привкус везде"[54]); лишен он и желания продлить свое существование в детях: к чему затягивать эту безжалостную шутку? Не удивительно поэтому, что для эксцентричного Ф. Ф. (в том смысле, в каком употребляется это прилагательное по отношению к городскому кварталу) [55] полотна Сёра обладали такой большой притягательной силой. В них ему слышался отзвук родственной души, которую также преследовала мысль о бренности человеческого существования. И то, что художнику удалось передать эту навязчивую идею в своих произведениях, не могло не вызывать у него восторга. Поистине искусство и литература были страстью этого человека, лишенного других страстей. Люди не раз бывали свидетелями того, как он "краснел от удовольствия"[56], любуясь прекрасной картиной.

Когда Фенеон рассуждал о живописи, он делал это, смакуя, испытывая чувственное наслаждение, но и не давал никаких поблажек бездарным художникам, издеваясь над

---

[53] 53 Там же.

[54] 54 М. Сен-Клер. "Частная галерея".

[55] 55 Excentrique (одно из значений этого слова) - отдаленный от центра (франц.).

[56] 56 Верхарн.

сомнительными свойствами их произведений. Два с половиной года назад он писал о картине Казена "Комната, где скончался Гамбетта":

"Все мои коллеги из ежедневных газет выразили восхищение "тем чувством, которое мсье Казен сумел вложить в это небольшое полотно". Но нам это не совсем понятно. Нам случалось пару раз листать иллюстрированные каталоги торговцев мебелью, однако подобное зрелище не исторгло из наших глаз слез: ремесло краснодеревщиков оставило нас равнодушными"[57].

Напротив, взволнованный серией "Обнаженных женщин, купающихся, моющихся, обсыхающих, вытирающихся, причесывающихся или причесывающих друг друга" - семью пастелями, выставленными Дега на улице Лаффит, он писал в привычном для него замысловатом стиле:

"Приседанием своих как бы состоящих из сочленений тел женщины заполняют углубления тазов: одна уткнула подбородок себе в грудь и трет затылок; другая, выгибаясь и как бы выкручиваясь, достает напененной губкой спину и растирает область копчика. Угловатый позвоночник напряжен; руки в их вертикальном движении вниз, обнажая груди, имеющие форму больших спелых груш, погружаются в таз, чтобы намочить губку. (...) В творениях мсье Дега у кого же еще? - человеческая плоть живет экспрессивной жизнью. Линии этого безжалостного и зоркого наблюдателя, преодолевая трудности, создаваемые безумно эллиптическими ракурсами, проясняют механику всех движений; они регистрируют не только основной жест находящегося в движении человека, но и самые его незначительные и отдаленные миологические отголоски - отсюда такое безукоризненное единство рисунка..."[58]

Любовь Фенеона к живописи была почти абсолютной и даже определяла - как ни трудно в это поверить - его политические взгляды. Непонимание, проявленное буржуазным обществом того времени в отношении подлинных художников, то, что оно поощряло пошлых ремесленников, "слащавых маэстро школ и академий" и, наоборот, осуждало разных мане и моне, - все это представлялось ему доводом вполне убедительным для того, чтобы желать уничтожения этого общества. Бесстрастный Фенеон одобрял анархическую пропаганду, притом самые крайние ее формы, ту пропаганду, которая призывала к непосредственному действию, к использованию бомб. В конечном счете это, возможно, причудливо преломляясь сквозь призму его неординарной личности, отвечало неистребимой тяге Фенеона к неприметности, к поглощению небытием.

Заняв первое место на конкурсе по замещению должности редактора военного министерства в 1881 году, Ф. Ф. получил тогда в этом ведомстве его главой за год до этого, 7 января, при формировании кабинета Фрейсине был назначен скандально знаменитый генерал Жорж Буланже - один из постов в отделе набора рекрутов в пехотные части и выполнял теперь свои обязанности с привычной для него дотошностью.

На стенах своего кабинета в министерстве, между рядами зеленых папок, он повесил несколько работ импрессионистов. Кое-кого из своих коллег Фенеон обучал тому, как "быстренько накропать сонет"[59]. Позднее, когда покушения анархистов потрясут Францию, в этом же самом кабинете будут обнаружены детонаторы и пузырек с ртутью...

"Всякое новшество, прежде чем оно окажется воспринятым, - говорил Ф. Ф., - требует гибели множества глупцов. Мы очень хотели бы, чтобы это произошло как можно раньше. И в этом пожелании нет ничего от милосердия, оно всего лишь практично"[60].

---

[57] 57 "Либр ревю", октябрь 1883 г.

[58] 58 "Вог", 13-20 июня 1886 г.

[59] 59 Гюстав Кан.

[60] 60 "Ар модерн", 20 января 1889 г.

Благодаря Фенеону Сёра оказался вовлеченным в бурное течение культурной жизни, характерной для 1886 года.

Фенеон познакомил его, а также Синьяка со многими писателями, поэтами, критиками; по вечерам они собирались то тут, то там, в помещениях небольших литературных журналов, в частности в редакции "Вог", или в увеселительных заведениях - "Английской таверне", пивной "Гамбринус", "Восточном кафе". Всем им было по двадцать - тридцать лет. и озабочены они были поиском новых выразительных средств в литературе и изобразительном искусстве. Отвернувшись от натурализма Золя, равно как и от "Парнаса" и произведений Гюго, скончавшегося в прошлом году, они были готовы аплодировать художникам, чьи концепции казались им похожими на их собственные теории. Только что появились в печати первые верлибры, "изобретателем" и теоретиком которых был близкий друг Фенеона, директор "Вог", Гюстав Кан.

Живой, невысокого роста, дерзкий спорщик, человек легко увлекающийся, рассказчик столь же блестящий, сколь и неистощимый, Кан - кстати, он был ровесником Сёра - тотчас пополнил ряды поклонников художника.

"Помимо того что мы считали своим долгом, - напишет он, - вести борьбу за новые идеи, было для нас и еще нечто... привлекательное, что казалось нам созвучным нашим усилиям, - это та степень статики, тот поиск возможности высвобождения абсолюта, которые характеризовали искусство Сёра... Нас привлекала математика его искусства. Возможно, юношеский задор заронил в нас почти уверенность в том, что его опыты с линией и цветом дают четко обозначенные точки соприкосновения с нашими теориями стиха и фразы. Теория прерывности вполне могла иметь некоторое родство с теорией оптического смешения цветов. И художники, и поэты приходили в восторг, склонные воспринимать это именно так".

В кругах молодых литераторов, пребывавших в постоянном брожении, где за последние два года возникло множество журналов, впрочем весьма недолговечных, Сёра и неоимпрессионистов встречали с большой предупредительностью, во всяком случае с немалым любопытством. Поль Адан, который в прошлом году подвергся гонениям за публикацию романа "Безвольная плоть", признанного чрезмерно натуралистичным, продолжал проявлять живой интерес к Сёра. Наряду с Фенеоном, Каном и бальзаковедом Жюлем Кристофом, чиновником сорока шести лет, как и Фенеон служившим в военном министерстве и готовившим "Словарь "Человеческой комедии"[61], он станет одним из главных защитников искусства Сёра. Неоимпрессионизм покорил этого родственника члена Конвента Кутона. Человек с неприятным рыхлым лицом, голубовато-зелеными глазами и значком Нишан-Ифтикара в петлице, он повсюду расхваливал произведения "нео" и опубликовал о них множество статей. Но были у неоимпрессионистов, что естественно, и противники, в частности Теодор де Визева, который считал метод Сёра "еще не определившимся".

Открытие своей выставки на улице Лаффит дивизионисты решили отметить праздничным ужином в Бельвиле. К Сёра, Синьяку, отцу и сыну Писсарро присоединились Гоген и Гийомен; приглашены были и несколько литераторов, в том числе Гюстав Кан. Группа друзей отправилась туда на империале омнибуса со сквера дез-Ар-э-Метье. Ужин был организован в саду одного из ресторанов, под гирляндами, развешенными между деревьями и освещенными фонариками. Это был воскресный вечер, еще наполненный дневной жарой. Мимо проходили, обнявшись, парочки. Светлые платья девушек образовывали яркие пятна в темноте. Из ближайших кабачков доносилась музыка. Это был момент всеобщей расслабленности. Но могли ли художники забыть о своих обязанностях? Гоген, слегка озадаченный шумихой вокруг дивизионизма, размышлял над тем, что же такое

---

[61] 61 Написанный в сотрудничестве с Анатолем Серфберром, он выйдет в 1887 г.

"маленькая точка". Его собственный путь был другим, он это чувствовал, хотя окаменелость персонажей "Гранд-Жатт", ощущение остановленного времени, которое возникало перед полотнами Сёра, не могли не совпадать с некоторыми его навязчивыми идеями. Впрочем, он передал Сёра текст одного турецкого поэта, умершего в начале века, Вехби Мохамед Зунбул-заде, представляющий собой ряд советов живописного порядка, который обоим мог дать богатую пищу для размышлений. Во всяком случае, Сёра поспешил снять копию с трактата "текста Гогена", как он говорил, - и даже отметил в нем некоторые пассажи:

"Ищите гармонию, а не противопоставление, согласие, а не столкновение...

Пусть все у вас дышит спокойствием и душевным покоем.

Избегайте также поз в движении. Каждый из ваших персонажей должен пребывать в статическом состоянии.

Изображая казнь Окрая, Умра не поднял саблю палача, не придал Кла-Хамуду угрожающего жеста, не исказил конвульсиями образ матери мученика; на лбу сидящего на своем троне султана морщины гнева, палач смотрит на Окрая, как на жертву, внушающую ему жалость, безутешное горе матери, опирающейся на столб, выражено тем, что ее оставляют силы и ее тело оседает вниз.

Таким образом, можно провести целый час перед этой сценой, которая более трагична в своем спокойствии, чем та, где неестественные позы заставили бы зрителя уже через минуту презрительно улыбнуться.

Работайте над силуэтом каждого предмета; чистота контура - это достояние руки, отнять которое не может никакое колебание воли"[62].

Как и Гийомен, Гоген намеревался примкнуть к дивизионистам на следующей выставке независимых, о которой уже начали говорить; она должна была открыться в конце лета. Но вскоре обнаружатся теоретические разногласия между Гогеном и дивизионистами, а их отношения ухудшатся.

Выставка на улице Лаффит в итоге привлекла к себе так мало посетителей, что сумма, вырученная от продажи билетов, не могла покрыть всех расходов. Оставался неоплаченным еще один счет, предмет споров и ссор. Между участниками выставки возникла натянутость. Она усугублялась завистью, до той поры таившейся под спудом, а теперь вдруг бурно выплеснувшейся наружу в связи со статьей Фенеона в журнале "Вог".

Фенеон осмелился сказать, что дивизионизм находится в авангарде движения импрессионизма, и это вызвало возмущение как Гийомена, так и Гогена. "Гийомен тихонько меня ненавидит"," - написал Сёра Синьяку, уехавшему в Лез-Андели. Однажды вечером, в середине июня, Сёра повстречал в пивной Ветцеля на улице Обер Гийомена, который с негодованием упрекнул его в том, что он "ведет себя как Раффаэлли" (Раффаэлли, протеже Дега, любил теоретизировать; за два года до этого он опубликовал фрагменты из "Философии современного искусства"). Фенеон причислил Дюбуа-Пилье к новаторам, поэтому рассерженный Гийомен бросил своему младшему товарищу: "Ни Дюбуа-Пилье, ни вы, ни Синьяк не являетесь авангардом импрессионизма". Так, значит, им были старшие?! "Очевидно, надо уважать возраст, - комментировал Сёра. - Я поскорее замолчал и уткнулся в газету... Гийомена, наверное, завел Гоген, он это умеет".

13 июня вышла статья Фенеона; выставка закрылась 15-го; 16 июня художники сняли со стен свои картины и расстались друг с другом, "вернее, разбежались во все стороны, как трусы", - писал Сёра. Для последней в ряду выставок, которые в течение двенадцати лет служили вехами в истории импрессионизма, такой финал, разумеется, был печальным, но в то же время и достаточно символичным. Через два дня, 18 июня, произошло событие - вернее, недоразумение, - из-за которого художники окончательно разошлись.

В ту пятницу, вечером 18-го числа, Сёра узнал от Писсарро в кафе "Новые Афины", что

---

[62] 62 Здесь мы воспроизводим текст в том виде, в каком он был опубликован мадам Жинетт Кашен-Синьяк ("Леттр франсэз", 7 января 1954 г.); он слегка отличается от варианта, воспроизведенного Гогеном в "До и после". Именно мадам Жинетт Кашен-Синьяк установила авторство этого текста.

Гоген проник в мастерскую Синьяка, чтобы порисовать, и собирался вернуться туда на другой день. Этот "поступок" взволновал обоих; они действительно не знали, что Гогену такую возможность любезно предоставил сам Синьяк. Писсарро, и так уже настороженно относившийся к Гогену, считал, что тот позволил себе "бесцеремонность матроса". В субботу Сёра предупредил об этом Синьяка и дал распоряжение консьержу своего друга никого не пускать в его мастерскую. Взбешенный Гоген направил Синьяку ядовитое письмо: "Я человек невоспитанный и неделикатный; вы поистине проявили редкую доброту, приняв с моей стороны подобную бесцеремонность. Именно так сказал мсье Сёра Писсарро и Гийомену... Как художник я могу испытывать колебания и быть недостаточно сведущим, но как человек светский я никому не позволю грубо обходиться со мной". Истина в конце концов восторжествует, но слишком поздно, чтобы пересмотреть вконец подорванные отношения. Ни Гоген, ни Гийомен не примут участия в выставке независимых. А дивизионизм станет для Гогена предметом саркастических высказываний.

Как и в прошлом году, Сёра проведет некоторое время на нормандском побережье. В воскресенье 20 июня он отбыл в Онфлёр, о котором ему, возможно, рассказывал Анри де Ренье, уроженец тех мест.

С начала века Онфлёр привлекал к себе художников, их пленяли виды, открывавшиеся в устье Сены. Имена Коро, Диаза, Курбе, Арпиньи, Труайона, Добиньи принесли славу постоялому двору в местечке Сен-Симеон, получившем название "нормандского Барбизона" и расположившемся на середине склона побережья Грас, вдоль дороги, ведущей в Трувиль. В Онфлёре работал, в частности, Йонгкинд, "восхитительный предшественник" импрессионистов, по выражению Синьяка [63] . Здесь родился и другой великий предшественник, Буден, чью ловкость в передаче "метеорологических красот" в "сотнях пастельных этюдов, написанных на берегу моря и под чистым небом", превозносил Бодлер. Рисовали здесь и Моне, Сислей, Базиль. "Здешние места - это рай, - писал Базиль, которого летом 1864 года увлек с собой в Онфлёр Моне. - Нигде больше не увидишь таких тучных лугов и таких красивых деревьев; повсюду бродят коровы и резвятся дикие лошади. Море, а скорее, невероятно широкая Сена, являет собой дивный горизонт для огромной массы зелени..."

Живописность Онфлёра, с его старой гаванью, церковью Св. Екатерины, особняком королевского наместника, хорошо известна. Сёра - он живет у акцизного чиновника мсье Элуэна на улице де Грас, 15, - не ограничивается этими "достопримечательностями". Он прогуливается по набережным или побережью, вглядываясь в море, которое кажется ему какого-то неопределенного серого цвета, "даже при самом ярком солнце и голубом небе". Барометр показывает на хорошую погоду. Сёра делает пока наброски, чтобы "освоиться".

В этом году он работает более настойчиво, чем прошлым летом в Гранкане. Он хотел бы привезти из Онфлёра достаточно большое количество полотен, и ему не терпится взяться за них. Но едва он начинает несколько марин, как возникают препятствия. В начале июля поднимаются ветры, небо часто заволакивают тучи, и Сёра не может наблюдать за изменением оттенков. Еще одна неприятность: начав рисовать уголок гавани с судами у пристани, он через восемь дней вынужден оставить холст на стадии проработанного эскиза, потому что суда снялись с якоря[64]. Суета, движение, царящие на пристанях, очевидно, мало подходят для кропотливой манеры Сёра.

Все это мешает его работе, но не прерывает ее вовсе. Он начал с полдюжины полотен: "Вход в порт", "Часть мола" (в пасмурную погоду), "Берег Ба-Бютен", "Устье Сены" (в

---

[63] 63 Он писал: "Йонгкинд первый отказался от плоской живописи, разложил свои цвета, довел деление мазков до бесконечности и сочетанием разнообразных почти чистых элементов достиг колорита редкой красоты".

[64] 64 Это полотно, которое Сёра, однако, считал "оконченным", в настоящее время находится в Музее Крёллер-Мюллера в Оттерло (Нидерланды).

сумерки), этюд с изображением больницы Онфлёра и соседствующего с ней маяка[65]. Сёра трудится то над одним, то над другим из этих полотен, "пуантилируя" с еще большей точностью, чем раньше. На этих берегах или пристанях ни одного силуэта - ни купальщика, ни моряка, ни прохожего. Единственные "живые" существа здесь - это несколько судов парусники или пароходы. Линии набережных, молов, маяков и мачт вносят в композиции строгую геометрию, которая усиливает завораживающее своеобразие этих лишенных людей сцен.

Они - отражение жизни самого художника, в ее течение, кажется, не вмешивается ничто, кроме упорных непрекращающихся раздумий над живописью. Сёра общается, пожалуй, с одним Синьяком, которому он изредка посылает лаконичные письма, их назначение - "поддерживать огонь". На его лице иногда появляется улыбка, стоит ему прочесть заметку в газете, где "нео" именуют "ташистами"... Но какая же потаенная суровость должна была владеть душой этого одиночки? "Будем снова пьянеть от света, это утешительно" - так заканчивает он одно из своих писем Синьяку.

В первых числах августа он подводит итог своей работе в Онфлёре. Ни одно из его полотен еще не окончено, ни одно "не удовлетворительно", за исключением "Уголка гавани", к которому он больше не вернется ("Посмотрю, как он будет выглядеть в раме"). По возвращении в Париж Сёра завершит свои произведения, посвятив им недели, даже месяцы работы в мастерской.

Прежде чем покинуть Онфлёр, он все же вновь вернется к теме кораблей у причала и нарисует пришвартовавшийся пароход "Мария"[66].

В пятницу вечером 13 августа - "Мне, такому суеверному, прямо-таки повезло!" - он отбудет в Париж, где через неделю должна открыться вторая выставка независимых, которая продлится с 20 августа по 21 сентября.

Группа художников, соперничающая с Обществом независимых, продолжала бурную деятельность: в то же самое время, а главное, в тех же бараках Тюильри, где Общество собиралось показать работы своих членов, она планировала открыть свою выставку. Группа займет левую сторону, Общество правую, и входы на обе выставки будут располагаться рядом друг с другом. Это могло вызвать неразбериху.

И действительно, после торжественного открытия выставок люди, пришедшие на улицу Тюильри, могли подумать, будто очутились в одном из оживленных кварталов Парижа, где зазывалы из лавок готового платья пытаются перехватить друг у друга клиентов. Как только появлялся какой-нибудь посетитель, на него буквально набрасывались и оглушали с обеих сторон, стараясь перекричать один другого, конкуренты: "Сюда, сюда! Здесь выставлены истинные независимые, вы увидите лучшие их картины! " Чаще всего посетитель, окончательно сбитый с толку, не знал, куда ему идти.

"Я хотел бы уберечь публику, - напишет Арсен Александр, - от неприятностей, которые причиняла мне сия раздвоенность в последние дни, из-за чего я задержался с этим отчетом... Я предполагал, что существует только одна категория независимых, только одна манера быть независимым. Однако в настоящее время их две. Будем надеяться, что на будущий год останется лишь одна, ибо лишь одна из них была в этом году интересной"[67].

Разумеется, речь шла об Обществе, которое в пяти залах представило несколько сотен работ, написанных девяносто четырьмя участниками. Сёра и его друзьям - двое из них,

---

[65] 65 Ныне эти пять картин являются собственностью (в порядке перечисления): Фонда Барнза (Мерион, США), Музея Крёллер-Мюллера (Оттерло, Нидерланды), Музея Турнэ, Музея современного искусства в Нью-Йорке, Национальной галереи в Лондоне.

[66] 66 В настоящее время картина находится в Пражской национальной галерее.

[67] 67 "Эвенман", 23 августа 1886 г.

Шарль Ангран и Анри-Эдмон Кросс, еще не переняли технику неоимпрессионистов - отвели пятый зал. Синьяк, как всегда проявлявший необыкновенную активность в качестве члена комитета по развеске, позаботился о том, чтобы полотна, заключенные в обычную белую раму, висели выигрышно. Сёра прислал четыре из тех картин, которые он выставлял на улице Лаффит: "Гранд-Жатт", две марины Гранкана и "Сену в Курбвуа"; он дополнил их третьей мариной Гранкана, пейзажем Сен-Дени, написанным в Онфлёре "Уголком гавани" и двумя крокетонами. Синьяк поступил так же, прибавив к нескольким работам маслом, уже знакомым посетителям по выставке на улице Лаффит, пейзажи, написанные им в течение последних недель в Лез-Андели. Вклад "нео" в эту экспозицию был представлен также полотнами Люсьена Писсарро и десятью картинами Дюбуа-Пилье, страстно увлекшегося пуантилизмом. "Что лучше всего выражает пуантилизм, - скажет Дега, - так это толченая древесина!"[68]

Вопреки не очень благоприятному времени года на выставку потянулся вселяющий надежду поток посетителей; в финансовом отношении была даже получена скромная прибыль - семьсот франков. Стало ясно, что публика начинает проявлять растущий интерес к дивизионизму. И не так уж важно, хвалят его или критикуют, главное, что об этом направлении все говорят. Интеллектуальное брожение 1886 года, в котором претворилась вера молодежи в свои силы и в свое будущее, способствовало восприятию новшеств. 18 сентября Жан Мореас опубликовал в газете "Фигаро литтерэр" манифест символизма. Через десять дней, 28-го числа, как бы откликаясь на это событие, "Эвенман" напечатала статью Гюстава Кана, где он проводил параллель между поэтикой символизма, "многотональным тоном Вагнера" и методом неоимпрессионизма. Фенеон в свою очередь продолжал пропагандировать творчество дивизионистов. В журнале "Вог" появился его отчет о выставке независимых, а 19 сентября в брюссельском журнале Октава Мауса "Ар модерн", парижским корреспондентом которого он недавно стал, - подробная статья. Фенеон уточнил принципы дивизионизма, отверг выдвигаемые против него обвинения и попутно, в красноречивых пассажах, описал картины художников:

"Марины мсье Сёра, спокойные и меланхоличные, расстилаются, с их однообразным плеском волн, вплоть до отдаленной линии горизонта, где соединяются с небом. Их подавляет скала... на фоне моря вырисовываются треугольники парусов... Эта суровая живопись не заботится о приятном для глаз цвете, о пафосе исполнения, у нее горьковатый и соленый привкус..."[69]

С технической частью своей статьи, опубликованной в "Ар модерн", Фенеон ознакомил Писсарро. Последний предпочел бы, чтобы Ф. Ф. обратился к Сёра. "Но это невозможно", - отрезал Фенеон. Чем больше шума возникает вокруг "нео", тем более подозрительным становится Сёра. Не испытывал ли и сам Писсарро чувств, подобных тем, которые одолевали его молодого товарища? "Я боюсь, что она слишком хорошо все объяснит, - писал он Люсьену по поводу статьи Ф. Ф., - как бы нас не надули художники".

В конце августа состоялись торжества по случаю столетия Шеврёля. На банкете в его честь председательствовал генерал Буланже. Со дня парада 14 июля, где он гарцевал на своей лошади по кличке Тунис, "бравый генерал" приобрел огромную популярность и теперь повсюду произносил речи. В личном деле Фенеона, его подчиненного по службе в военном министерстве, генерал отметил: "На него можно положиться".

---

[68] 68 Игра слов, основанная на фонетическом созвучии фамилии Dubois-Pillet и выражения "du bois pile" - толченая древесина (франц.).

[69] 69 "Ар модерн", 19 сентября 1886 г. Анграну Фенеон дал в журнале "Вог" следующую оценку, где со всей очевидностью обнаружилась его способность испытывать почти сладострастное чувство от жонглирования словами: "Кисть его, обладающая дьявольской изворотливостью, прорабатывает и измельчает густую и пластичную массу, придавая ей выпуклость, царапает ее, терзает, гильотинирует".

III
ТАЙНАЯ МАСТЕРСКАЯ

...Зная обо всем, что о нас разносит Речей неясный шепот.
Анри де Ренье

2 декабря Сёра пойдет двадцать восьмой год. Он создал две крупноформатные картины размером по шесть квадратных метров - "Купание" и "Гранд-Жатт" - и несколько более мелких полотен: "Пейзаж Гранд-Жатт", "Сена в Курбвуа", марины Гранкана, а также в той или иной степени проработанные марины Онфлёра.

Так выглядел осенью 1886 года фундамент творения, которое он возводил, проявляя непреклонную волю. Творения, по сути, уже созданного, к нему добавлялись только те новые элементы, которые были обусловлены самой логикой строящегося здания. Творения, не существовавшего исключительно в себе, но служившего примером и доказательством, когда любое его приращение означало некую победу, расширение и углубление доктрины, еще чуть больше утверждало, благодаря выверенному искусству, факт подчинения разуму смутного, инстинктивного, произвольного, того, что было в живописи подобием буйно распространяющейся анархии жизни.

"Если я сумел научным путем вывести в живописи закон цвета, то не смогу ли я разработать в ней, - спрашивал себя Сёра, - другую систему, столь же логичную и научную, которая позволила бы мне привести к гармоничному единству линии картины, подобно тому как мне удалось согласовать на ней оттенки цвета?"

На этот вопрос Сёра с кистью в руке пока еще не в состоянии дать ответ.

Чтобы построить здание своего искусства, ему приходилось вести борьбу не только в творчестве, но и в повседневной жизни. Дело не сводилось лишь к тому, чтобы освободить свой досуг от всего, что не было непосредственно связано с творческим процессом; сам этот творческий процесс он сознательно выстраивал, не позволяя себе никаких передышек, шаг за шагом продвигаясь к поставленной цели, разделяя объем работы на ряд последовательных задач, выполняя каждую из них с размеренной поспешностью, тщательно и кропотливо, не упуская из виду ни одной мелочи, и переходя к очередному этапу только после того, как завершен предыдущий, полностью сосредоточиваясь уже на новой цели, - и так он трудился без остановок, связывая одну задачу с другой, с ясным пониманием того, чем он будет заниматься через месяц, через полгода, через год или два, набрасывая программу последующих задач, подсчитывая, сколько времени уйдет на их осуществление, и заранее зная, какие новые территории он присоединит к своим владениям, своему царству вне времени, которое приходится день за днем у этого времени отвоевывать, прилагая неустанные усилия.

Прежде чем взяться за решение новой задачи - а она станет предлогом для начала работы над третьим полотном большого размера, - необходимо завершить картины, привезенные из Онфлёра, а кроме того, вернуться к "Купанию", картине, привезенной Дюран-Рюэлем из Нью-Йорка в июле, чтобы переписать ее в точечной технике.

По возвращении в Париж: Сёра приступил к окончанию "Берега Ба-Бютен" и "Маяка и больницы", рассчитывая, что успеет послать их на выставку, которая должна была пройти в Нанте с 10 октября по 30 ноября и на которую он был допущен (сперва вопрос о кандидатуре Сёра был "отложен") вместе с Синьяком благодаря вмешательству Писсарро. В ближайшие месяцы он завершит онфлёрские полотна, попутно воспользовавшись последними погожими днями, чтобы начать в знакомом для него теперь месте небольшой пейзаж: с видом берегов Сены "Мост в Курбвуа"[70]. И хотя покрытие точками каждого из участков полотна требовало длительных усилий, Сёра выкраивал время для многочисленных рисунков.

---

[70] 70 В настоящее время находится в Институте Курто в Лондоне.

Очень часто вечером, наскоро поужинав, он шел порисовать в то или иное кафе-концерт: увеселительные заведения возникали одно за другим в Париже тех лет. Все сильнее манили его к себе "великолепие ночи", богатство и разнообразие тонов, создаваемых искусственным освещением, обрамленные ярким светом тени. Куда бы он ни заходил: в элегантный зал "Эдем-концерт", имеющий вид беседки для влюбленных, или в простой кабачок, тесный и сумрачный, как "Гэте-Рошешуар", где преобладали шиньоны и фуражки и где певцы и декламаторы обходили присутствующих, собирая с них дань, или в такое оригинальное "заведение", как "Японский диван", поражавший своим причудливым японским колоритом (кимоно официанток, шелковые панно на стенах, колокольчики на газовых фонарях, бамбуковая мебель, лакированные изделия), или в "Европейский концерт", или цирк Фернандо, задерживался ли перед ярмарочной палаткой, - делал он это всегда не из интереса к самому зрелищу или из обычного любопытства, а для того, чтобы зафиксировать результаты своих наблюдений, дозируя, противопоставляя друг другу и сочетая белые, черные, серые тона; и, лишь полностью исчерпав возможности анализа, он уходил, нередко поздней ночью, к себе в мастерскую, шагая своей размеренной походкой.

Однажды Жюль Кристоф сравнит его с Робеспьером: он "верил в то, что говорил (хотя говорил редко), а значит, и в то, что делал".

Эта всеобъемлющая, абсолютная вера, переполнявшая Сёра, делала его крайне чувствительным в контактах с внешним миром, в столкновениях незащищенного и чистого мира художника с миром повседневности. Люди, подобные Сёра, по наивности своей надеются, что их поступки встретят всеобщее одобрение, полагая, что все похожи друг на друга, то есть похожи на них самих, имеют одну и ту же шкалу ценностей, одинаково мыслят, одинаково оценивают явления, одинаково ведут себя. Между индивидами, умами, человеческими характерами, в этом они глубоко убеждены, существуют лишь различия в степени, градации от бледного к яркому, от посредственного к исключительному. И каким же тяжелым бывает для них разочарование, когда жизненный опыт открывает им противоречивость мира, смешение вкусов, устремлений, не согласующихся между собой проявлений воли; мира, в котором то, что для одного представляется непреложной истиной, для другого просто немыслимо или ничтожно либо является объектом насмешек; мира, где все беспорядочно соединяется и разъединяется, являя собой хаотическую игру желаний, соперничающих друг с другом сил, страстей, эгоизма. Таков этот мир и для Сёра.

Всякий раз, когда ему случалось читать статьи, в которых речь шла о нем и которые присылало ему специальное агентство, он приходил в раздражение оттого, что его так неправильно понимали. Сам он взвешивал каждое свое слово, поэтому любое неприятное высказывание в его адрес причиняло ему боль. Неоимпрессионизм, как никогда раньше, подвергается резким нападкам. В номере за ноябрь-декабрь журнала "Ревю эндепандант" Теодор де Визева обвиняет "нео" в "неискренности", признавая за ними лишь "внешние" качества "манерных виртуозов".

До Сёра постоянно доходили отзвуки такого враждебного отнотения к новой живописи. Точка "шокирует" гравера Бракмона. Шоке, коллекционер картин Сезанна, "не выносит" дивизионизма.

Из-за "нео" отношения Писсарро с его старшими товарищами импрессионистами вконец расстроились. Моне "жалел" его за то, что он оказался втянутым в эту авантюру. Ренуар, который прозвал Писсарро за перемены в его творческой эволюции "Боттеном от импрессионизма", при встрече с ним насмешливо произносил: "Здравствуйте, Сёра!"[71] Но Писсарро не оставался в долгу: чего стоят последние творения Моне? Месиво белил, смешивающееся с зеленым веронезом и желтым, и абсолютно беспомощный рисунок". А последние картины Ренуара с их энгровской фактурой? Они отвратительны! Писсарро торжествует: эти ренуаровские опусы не нравятся и Дюран-Рюэлю, "ну совершенно! ".

71 71 Со слов Табаранта.

Правда, пуантилистские полотна самого Писсарро торговец ценит не выше.

В кафе "Новые Афины", где раздается грубый голос Гогена, завсегдатаи, и среди них первый Дега, поносят Сёра и его друзей, этих "юнцов-химиков", как их презрительно именует Гоген. Летний инцидент с мастерской Синьяка не забыт. Однажды вечером, в конце ноября, когда Сёра сидел за столиком вместе с Писсарро, Синьяком и Дюбуа-Пилье, по этому поводу разгорелся спор, и Гоген, неожиданно вскочив с места, не подав никому руки, удалился прочь.

Неприятные эмоции, переживаемые Сёра из-за этих критических выступлений и конфликтов, до какой-то степени сглаживались радостными событиями. В последние дни октября Феликс Фенеон опубликовал брошюру "Импрессионисты в 1886 году", в ней были собраны его статьи, опубликованные им в "Вог" и восхваляющие неоимпрессионизм. Мимолетное, но решающее появление трудов Ф. Ф. на прилавках книжного магазина оказалось, впрочем, единственным, на которое он согласился пойти за всю свою жизнь, не считая его сотрудничества в "Малом Боттене по литературе и искусству", изданном анонимно в начале того же 1886 года[72].

Чуть позже, в ноябре, Сёра удостоился лестного для него визита. Художника посетил молодой бельгийский поэт Верхарн, который с таким интересом изучал полотна на улице Лаффит. Секретарь "Группы двадцати" Октав Маус также побывал на улице Лаффит и задался вопросом об истинной природе дарования автора "Гранд-Жатт": кто он - "мессия нового искусства" или "хладнокровный мистификатор"? "Безусловно, это личность, но какого свойства?" В статье, написанной им для "Ар модерн" - первой появившейся в Бельгии, где говорилось о Сёра, - Маус, поделившись своими сомнениями, в заключение высказался в пользу молодого художника:

"Мистификация? Нет, мы так не думаем. Несколько пейзажей, нарисованных с использованием одного и того же приема... выдают художественную натуру, обладающую необыкновенной способностью к разложению феноменов света, проникновению в их призму, передаче при помощи простых, но искусно сочетаемых средств их сложнейших и

---

[72] 72 Другими редакторами этого "Малого Боттена" были Поль Адан, Жан Мореас и Оскар Метенье. На страницах издания были помещены статьи о ряде художников, в частности о Сёра, Синьяке и Дюбуа-Пилье, к которым Ф. Ф. уже раньше привлекал внимание публики. Многочисленные статьи касались творчества академиков и были написаны в ироническом и безжалостном стиле:

"Аббема (Луиза). - Ее фамилия рифмуется с фамилией Хоббема. А с чем рифмуется ее талант?

Бонна. - Художник. С поразительной точностью портретирует рединготы. Рекомендуется в качестве рисовальщика рекламных проспектов для заведений, поставляющих парадные мужские костюмы.

Эдуар Детай. - Маленькие цинковые солдатики всех родов войск. Коробки по 50, 100 и 150 штук; неядовитые краски. В прошлом аджюдан 6-го стрелкового полка.

Жервекс. - Кое-что значил; но, будучи осторожным по натуре, вскоре раскаялся.

Эннер (Ж.-Ж.). - Рисует лишь персонажей без покровов и сквозь зеленоватую воду ванны. Не для того ли, чтобы поощрить своих современников к использованию гидротерапии?

Лоренс (Ж.-П.). - Реставрирует кирпичную кладку Меровингов и покрывает побелкой исторические мумии. Прокопченная каторжным трудом кожа этого старого чернорабочего перестала воспринимать смену времен года: не этим ли объясняется тот факт, что персонажи его картины "Смерть святой Женевьевы", находящейся в Пантеоне, дети и девушки, бродят совершенно раздетые в январе 502 года?

Мейссонье. - Разбогател на каких-то сомнительных сделках: торгует маленькими полотнами, как торгуют несовершеннолетними девочками. Его девиз: "Рисуем на улице". Лупа, терпение человека, работающего с микроскопом, невыносимая скучища, зашоренный ум и гардероб из карнавальных костюмов; Руабе, Доминго и многие другие также позаимствовали этот инвентарь мастерских и весьма преуспели в изготовлении еще более дурных подражаний Мейссонье..."

В других статьях речь идет о Дега, Форене, Писсарро (творчеству Писсарро периода до "нео" дана такая оценка: "Импрессионистический огородник. Специалист по капусте"), Родене... Абзац, посвященный Дега, заслуживает того, чтобы его процитировать целиком:

"Дега. - Ляжка, цветок, шиньон, прыжки балерин во взлете пачек; нос пожарного, скакуны и жокеи, мчащиеся по зеленому фону; рука модистки в трепете перьев и лент; раскрашенные восковые фигуры, совсем живые. Безошибочная кинематика. Подмеченное плутовство искусственных источников света. Выразил современность".

интенсивнейших эффектов. Мы воспринимаем мсье Жоржа Сёра как искреннего, вдумчивого, наблюдательного художника, который впоследствии будет оценен по достоинству"[73].

Вдохновители "Группы двадцати", в частности Эдмон Пикар, постоянно озабоченные поиском новых талантов, решили обратиться к Сёра с предложением принять участие в их следующей, четвертой выставке, которая откроется 2 февраля в Брюсселе во Дворце искусств. Официально созданная три года назад, в январе 1884 года, почти одновременно с Обществом независимых (с разницей всего в несколько месяцев), "Группа двадцати" ставила своей целью ежегодное проведение выставок, а также организацию конференций и концертов. На ее выставках экспонировались произведения не только самих членов группы, но и некоторого числа приглашенных художников, как правило иностранцев. Поэтому за предыдущие годы "Группа двадцати" представила вниманию публики работы Моне, Ренуара, Родена, Монтичелли, Одилона Редона, Уистлера, Фантен-Латура, Раффаэлли, Бракмона... Группа нисколько не чурается дерзких открытий, напротив, она сознательно стремится к ним, желая идти в ногу со временем. Вполне понятно теперь, почему с предложением от ее имени к Сёра приехал поэт Верхарн. Сёра дал согласие. Впрочем, в Брюсселе он окажется в обществе Писсарро, который также получил приглашение от "Группы двадцати".

Застенчивость Верхарна и молчаливость Сёра не способствовали их оживленной беседе при встрече. Однако поэт доставил художнику иную радость. Он заявил, что "Уголок гавани" его восхищает, и купил картину: так Сёра впервые в жизни продал свою работу. Придавая названиям полотен не меньшее значение, нежели всему остальному, на обороте холста голубой пастелью он написал: "Уголок гавани (Онфлёр)". Это "не просто уголок какой-то гавани", уточнит он позже в письме к Верхарну.

Недавно Сёра познакомился еще с одним поэтом, чьи понимание и дружеское расположение ему приятны; это молодой человек его возраста, с бледным круглым лицом и с грустными серыми глазами; его зовут Жюль Лафорг. Он возвратился из Германии, где в течение пяти лет исполнял обязанности чтеца у императрицы Августы; в сентябре его встречал на вокзале Гюстав Кан, Лафорг прибыл Восточным экспрессом. В прошлом году вышел сборник стихов Лафорга "Жалобы". Он собирался жениться и полагал, что сможет жить в Париже, зарабатывая литературным трудом - наивная мечта... Однако судьба, бесконечность, "этот вокзал упущенных поездов", не давали ему покоя. Как и Фенеону, жизнь представлялась ему бессмысленной: если он иронизировал, предавался шалостям, исполненным тонкого бурлескного юмора, то только для того, чтобы не разрыдаться; в его улыбках сквозила неизбывная печаль. Как и Фенеона, Лафорга поглощала одна страсть - страсть к поэзии и живописи. Его брат Эмиль занимался живописью. Сам он был знаком с Мане, он встретился с художником у Шарля Эфрюсси. Сёра внимательно его слушал. "Я вспоминаю категорический жест Мане, который говорил мне, что по части марин Моне остается непревзойденным..."

Сёра слушал. Он всегда слушал своих друзей. Например, Писсарро, который заявлял: "Я вполне спокоен, перед нами прекрасное искусство и восхитительные поиски"; у Писсарро шаталась под ногами почва, но он продолжал мужественно сражаться (чтобы ему помочь, Сёра попросил свою мать купить для него холст). Или Синьяка, который, не щадя сил, неустанно проповедовал неоимпрессионистское учение. Или Дюбуа-Пилье, чья деятельность "независимого" художника расценивалась командирами республиканской гвардии как несовместимая с честью и достоинством офицера.

Но эти дружеские связи не могли отвлечь Сёра от переживаний. Есть основания полагать, что за скромным обликом художника скрывалось легкоранимое самолюбие. В самом деле, если он воспринимал как должное знаки одобрения, восхищения, то, напротив,

---

[73] 73 "Ар модерн", 27 июня 1886 г. Статья появилась без подписи.

малейший намек на неприязненное отношение задевал его за живое. Стоило торговцу картинами согласиться, по просьбе Писсарро, выставить в витрине два полотна Сёра, а затем пересмотреть свое решение, высказывая сбивчивые объяснения - "газовый свет, белая рама, наконец, интерес к художнику...", - как Сёра погружался в мрачное настроение. Гордость - да; вне всякого сомнения, гордость! Но гордость суровая, чуждая тщеславных помыслов, гордость человека, настолько поглощенного своим искусством (с его помощью он пытался одолеть судьбу), что перипетии его собственной жизни отождествляются с перипетиями искусства и все, что способно поколебать его истину, причиняет ему боль. Истину абсолютную, для которой ведомо только то, что признает ее (безразличие - это небытие), не испытывающую мучений оттого, что кто-то ее оспаривает, и еще меньше (если, конечно, речь не идет о противодействиях иного свойства) оттого, что ее строгому порядку противоречит хаос, царящий в жизни.

Метафизический надрыв и боль сомнений
Характер обрели домашних огорчений,
писал Лафорг...

Никогда бдительность Сёра не была столь неусыпной, а его восприимчивость столь легкоранимой; и какой неуместной казалась ему выставляемая напоказ старательность Синьяка в пропаганде теорий "нео". Оригинальность последних иссякнет тем быстрее, чем больше художников начнут претворять их в жизнь. Зачем понадобилось Синьяку отправиться на авеню де ла Лозьер в Аньере и постучать в дверь Эмиля Бернара? Он надеялся окончательно перетянуть его на сторону дивизионизма, однако этот поступок имел неожиданный результат: пуантилировавший до той поры Бернар вдруг сделался заклятым врагом "нео". С какой стати он принялся убеждать Ван Гога - Синьяк часто виделся с ним в Аньере - в необходимости перейти на точечную манеру, в ходе нескончаемых и бурных дискуссий пытаясь добиться от него неукоснительного соблюдения законов цвета? "Всякая плоть есть гнилая трава", - сказал Исайя. Идеи - это та же подверженная гниению плоть. Выпущенные в мир, они обречены на органическую гибель, которую несет в себе все сущее. Они тоже имеют отношение к беспорядку жизни и ее стремительному движению. Подхваченные идеи измельчаются, перемалываются, словно волнами, искажаются и, поскольку каждый черпает в них лишь то, что ему подходит, теряют силу по мере своего распространения.

Сёра замкнулся в себе. Вокруг он видел судорожно суетившихся мошенников и плутов, гонявшихся за клиентами мазил, готовых устремиться туда, где можно хоть чем-то поживиться. Его метод - это его метод, он не принадлежит никому другому. Иногда, одолеваемый собственнической и подозрительной страстью, он подумывал даже о том, чтобы прекратить участие в выставках. Как и жизни, течение которой замирает на его полотнах, он хотел бы придать идее, определяющей его творчество, неподвижность вечности. Не питал ли он смутную надежду сделать из этого творчества, задуманного и воплощаемого с непоколебимым упорством, уникальный памятник, в котором завершилась бы эволюция живописи вообще, в котором она обрела бы свой конец и свою вечность?

Странный человек этот Сёра! Мистик и одновременно расчетливый инженер, обуреваемый хладнокровным исступлением, безумным порывом к невозможному, обычно создающим гениев или сумасшедших с манией величия, порождающим одно из тех чудовищных растений, благодаря которым находит себе оправдание гордыня человеческого муравейника. Странный, странный Сёра! Писсарро, художник, не склонный к мудрствованиям, который был бы счастлив довольствоваться работой честного ремесленника, чтобы прокормить себя и своих близких, по-прежнему озадачен поведением младшего товарища. "Не правда ли, обидно, что Сёра - как бы это сказать - так болен?" Писсарро не способен постичь причины его поведения и, кажется, вряд ли был бы изумлен сильнее, доведись ему общаться с жителем Сатурна. Писсарро сбит с толку, и общение с этим "незнакомцем", психология которого не поддается объяснению, вызывает в нем что-то вроде страха. Как и Синьяк и большинство его товарищей, он принимает крайние меры

предосторожности по отношению к Сёра, следя в первую очередь за тем, чтобы каким-нибудь пустяком не возбудить его подозрительности. Когда Дюран-Рюэль, отправляясь в Америку, попросил Писсарро написать справку о дивизионизме, последний, посылая ему текст, не преминул уточнить:

"Если Ваш сын подготовит публикацию на эту тему, я хотел бы, чтобы он четко дал понять, что именно мсье Сёра, художник весьма незаурядный, был первым, кому пришла эта идея и кто применил научную теорию на практике, предварительно глубоко ее изучив. Я же, как и мои коллеги Синьяк и Дюбуа-Пилье, лишь последователи Сёра. Надеюсь, Ваш сын соблаговолит оказать мне эту услугу, за которую я буду поистине ему признателен".

13 января 1887 года Сёра доверил некоему Форо семь картин, которые тот должен был увезти в Брюссель на выставку "Группы двадцати". К уже известным работам - "Гранд-Жатт", две картины Гранкана (среди них и "Мыс дю Ок"), выставлявшиеся на улице Лаффит и у независимых, а также "Уголок гавани", показанный в Салоне независимых и купленный Верхарном, "Маяк и больница", "Берега Ба-Бютен", представленные на выставке в Нанте, - он добавил только одно новое полотно - "Устье Сены", написанное в Онфлёре при заходящем солнце.

Через три недели и сам Сёра прибыл вместе с Синьяком в Брюссель на вернисаж.

В среду, 2 февраля, сразу после открытия выставки в 14 часов, Дворец изящных искусств заполнила толпа в несколько сотен человек. Публика, среди которой много женщин (сатин и бархат, резкий запах модных духов "Черри-блоссом"[74]), как констатировал Синьяк, была "очень буржуазной и антихудожественной". Поскольку одни и те же причины всюду вызывают одни и те же следствия, картина "Гранд-Жатт" обладала там такой же притягательной силой, что и на улице Лаффит. Ни одно произведение членов "Группы двадцати" и приглашенных художников - и в их числе, помимо Писсарро, в том году фигурировали Роден, выставивший "Еву" и "Человека со сломанным носом", Берта Моризо, Константен Менье, Раффаэлли, Ари Ренан, норвежец Фритс Таулов, в прошлом шурин Гогена, и его друг англичанин Уолтер Сик-керт - не вызывало такого интереса и стольких комментариев. Зрители задерживались, правда ненадолго, у картин членов группы Джеймса Энсора и Фелисьена Ропса, но самая большая давка и шум возникали перед творениями Сёра, и прежде всего перед его картиной "Гранд-Жатт". "Шеврёль... облатка для запечатывания писем... оптическая реконструкция..." "Гранд-Жатт" был у всех на устах. "Ваши работы выглядят очень хорошо, - напишет Синьяк Камилю Писсарро. - К сожалению, они несколько теряются из-за того, что их мало и они небольших размеров".

Впрочем, очень просторный музейный зал затруднял, по мнению Синьяка, восприятие и холста "Гранд-Жатт": разделение цвета на этом полотне было слишком мелким, принимая во внимание его размеры. "Очевидно, - отмечал Синьяк, - для полотна на стене мазок должен быть более широким, чем для полотна на мольберте". Это подтверждали и замечания нескольких членов "Группы двадцати". "Ваш "Гранд-Жатт", - говорили они Сёра, - нравится нам больше вблизи, чем с некоторого расстояния. Должно быть, вы писали эту картину в маленькой комнате".

Бельгийские художники, чьи мнения сильно разошлись, без конца спорили о "нео". Друг Верхарна, Тео ван Риссельберг, один из основателей "Группы двадцати", который столь резко выразил свое осуждение на улице Лаффит, на сей раз признается в том, что восхищен и покорен творениями дивизионистов. Другие художники громко насмехались над ними - так, один журналист позволил себе написать о Сёра и Писсарро, этих "шутниках", что "они могут поздравить себя с тем, что добились в Брюсселе откровенно веселого успеха"[75], - но, когда наступал вечер и споры продолжались в табачном дыму кабачков за кружкой пива,

---

[74] 74 Cherry blossom - цветущая вишня (англ.).

[75] 75 "Монитёр дез Ар", 18 февраля 1887 г.

отношение к новаторам менялось на прямо противоположное, происходило обращение в "новую веру". "И все-таки есть в них что-то трепетное!" - восклицал художник Эмиль Клаус, ударяя кулаком по столу[76].

"В целом это наш большой успех", - подытожил Синьяк.

Сёра даже удастся продать две из своих онфлёрских марин: "Берег Ба-Бютен" - господину ван Куцену за триста франков[77] и "Маяк и больница" Верхарну. Последний, увидев это полотно, был им поражен еще больше, чем "Уголком гавани", который приобрел раньше. Он предложил Сёра произвести обмен, но в итоге так и не решился расстаться с "Гаванью"; Сёра преподнес ему "дружеский подарок", и обе картины остались у Верхарна. 26 февраля в газете "Ви модерн" он опубликовал пылкую статью, проникнутую восхищением. На выставке "Группы двадцати", писал Верхарн, "самая звонкая нота извлечена мсье Сёра". Он долго и внимательно изучал его произведения во дворце изящных искусств, проверяя, насколько они соответствуют "основным законам нового искусства". "Гранд-Жатт", как утверждал в этой статье Верхарн, "обладает большим, неоспоримым значением, вот почему эта картина вызывает не больше энтузиазма, чем норовистые лошади, которых нелегко запрячь. К тому же публика, не знающая главной посылки художника, попадает под очарование его маленьких пейзажей - марин и видов порта... Никогда еще не удавалось с такой точностью воплотить деталь на полотне большого размера. "Мыс дю Ок" и "Маяк Онфлёра" являются одновременно тщательно проработанными внушительными произведениями".

В суматохе тех бельгийских дней Синьяк, не преминувший воспользоваться такой прекрасной возможностью употребить свое усердие пропагандиста, неустанно разъяснявший и отстаивавший стиль "нео" ("Я ухожу с выставки измученный", - писал он Писсарро), задумал проект экспозиции "передового" искусства, которая объединила бы в Париже дивизионистов, а также Одилона Редона и тех членов "Группы двадцати", которые, по его словам, "стоят ближе всего к нашим тенденциям", таких, как Тео ван Риссельберг, Вилли Финч, Дарио де Регойос, Франц Шарле, Вилли Шлобах... Он поделился замыслом с Октавом Маусом и Писсарро. "Это было бы неплохо, - высказал свое мнение Писсарро, а главное, не потребовало бы чрезмерных расходов". Но Сёра отказался. Вся эта суматоха казалась ему невероятно подозрительной; что касается рекламы "нео", то третья выставка независимых, которой предстояло открыться в конце марта, как нельзя лучше подходила для этих целей. Писсарро простонал: "Я никогда не смогу понять такое странное поведение". "Осторожность" Сёра поистине приводила всех в замешательство. Точно в живописи существует какой-то "секрет", помимо "секрета его собственного художественного чутья, который не так-то просто похитить"! "Если это не болезнь, то расчет, - писал Писсарро сыну Люсьену, - в любом случае глупость, ибо это не помешает искусству Синьяка и других художников объединиться в данном движении". Но можно ли переубедить Сёра?

Впрочем, после возвращения из Брюсселя Сёра никто не видел: он уединился в своей мастерской. Его дверь была закрыта для всех, кроме молодой темноволосой женщины, невысокой еврейки.

Вот уже в течение нескольких недель художник пытался решить задачу, не дающую ему покоя, едва он начал третью из своих больших картин. Маленькая еврейка, его натурщица, время от времени приходила в мастерскую и позировала для одной из обнаженных фигур, которые должны быть изображены на новом полотне.

Новое - это прилагательное обретает здесь подлинный смысл: действительно, большие

---

[76] 76 Со слов Г. Шабо.

[77] 77 На основании сведений, сообщенных Синьяком почти полвека спустя (см. "Неоимпрессионизм, документы", 1934), считалось, что полотно, приобретенное ван Куценом, - это картина Мыс дю Ок" Но память изменила тут Синьяку. Коллекционер купил "Берег Ба-Бютен", что подтверждается и каталогом третьей выставки независимых в марте-мае 1887 г.

композиции не имели бы для Сёра значения, если бы каждая из них не представляла новый этап, не означала бы очередной "победы над неизвестным"[78].

В предыдущих произведениях Сёра трактовались исключительно сюжеты пленэра. На сей раз он приступит к изучению интерьера и обнаженной женской натуры. И делает это с двояким намерением: так, померившись силами с импрессионистами в изображении пленэрных сцен, он возьмется за один из основных жанров академизма и в то же время опровергнет аргументы некоторых критиков, утверждавших, что "камень преткновения" дивизионизма - это "ню и прежде всего изображение человеческой фигуры"[79].

Метод дивизионизма годился и для изображения обнаженного тела и, несомненно, подходил для этой цели даже больше, чем для любой другой, что отметил, между прочим, Фенеон в своей первой статье, опубликованной восемь месяцев назад. Есть в ней одна фраза, которую, возможно, подсказал Фенеону Сёра[80], думая о своей будущей картине: "Без точечной живописи не обойтись (...) в исполнении гладких поверхностей и особенно в изображении обнаженного тела, для чего она еще не применялась".

В последующие годы Сёра ставит перед собой задачу, создавая полотно за полотном, доказать универсальность неоимпрессионизма, метода, который он к тому же еще более усовершенствует: наука о цвете будет дополнена наукой о линии.

Фенеону Сёра обязан своим знакомством с человеком по имени Шарль Анри, который на этой стадии поисков художника сыграет в его творчестве такую же роль, какую сыграл в начале его карьеры Шеврёль. Впрочем, Фенеон это предвидел; в статье, опубликованной в сентябре и посвященной дивизионистам, он заявил: "Вскоре общая теория о контрасте, ритме и мере мсье Шарля Анри даст им новые и весьма надежные данные".

Тесно связанный с символистскими кружками, давний друг Кана и Лафорга, которые находились под его влиянием - Кан публично ссылался на него, - Шарль Анри был одной из тех самобытнейших личностей, каких немало породила эта эпоха. Ему двадцать восемь лет. У него удлиненный, худой и угловатый силуэт - "фантастический", говорит Лафорг, "странноватый", считает Синьяк. Светлые волосы, заостренная бородка, темносиние глаза. В его суждениях, как и в жестах, много живости. То он появляется во всем черном или во всем белом, то в костюме цвета резеды, в серой шляпе, с галстуком выцветшего розового тона и цветком в петлице[81]. Но истинная оригинальность Шарля Анри крылась не в его причудливых одеяниях. Приехав в Париж; шестнадцатилетним юношей, в возрасте семнадцати он пошел работать в Сорбонну библиотекарем. Его эрудиция не уступала его любознательности. Он опубликовал массу научных трудов, где высказал новый взгляд на самые разные предметы, начиная от философии и кончая математикой, от литературы до музыки и живописи, изучая поочередно или одновременно Мальбранша и происхождение так называемой "обусловленности" Декарта, технику энкаустики или математические познания Казановы. Специализации для него не существовало. Знание едино, и тотальная наука будет в состоянии объяснить как эмоции, вызываемые музыкой, так и колебания большинства в избирательном корпусе.

Шарль Анри мог бы стать обладателем всех дипломов. Но он ненавидел экзамены; он был натурой беспорядочной, подчиняющейся лишь своим прихотям, духовным братом своего друга Шарля Кро. "Нельзя заниматься математикой, говорил он, - не будучи поэтом, иначе занимаешься этим как простофиля".

---

[78] 78 Верхарн.

[79] 79 Со слов Гюстава Кана.

[80] 80 Это предположение, весьма похожее на истину, высказал Джон Ревалд.

[81] 81 Со слов Синьяка.

Полтора года назад, в августе 1885 года, он издал "Введение в научную эстетику", книгу, продиктованную занятиями, имевшими ту же природу, что и поиски Сёра.

"То, что наука может и должна сделать, - писал Шарль Анри, - это распространить приятное в нас и вне нас... Она должна избавить художника от колебаний и бесплодных попыток, указав дорогу, на которой он может находить все более богатые эстетические элементы, она должна предоставить критике средства, позволяющие быстро распознать безобразное, часто не поддающееся определению, хотя и ощущаемое".

Опираясь на некоторые утверждения, высказанные Юмбером де Сюпервилем в книге, которую читал и Сёра, "Эссе об абсолютных знаках в искусстве", Шарль Анри в том, что касалось живописи, пришел к определению физиологического воздействия линий, а точнее, их направлений. Направления снизу вверх и слева направо воспринимаются как приятные, то есть возбуждающие, стимулирующие; направления сверху вниз и справа налево - как неприятные, затормаживающие. Также и цвета, частично вследствие длины их волн, производят приятные ощущения (красный, оранжевый, желтый) или вызывают грусть (зеленый, синий, фиолетовый). Научная эстетика Шарля Анри имела целью установить точное соответствие между направлениями линий и цветами. Молодой ученый "библиотекарь, которому, однако, недостает пунктуальности", как говорится в его административных характеристиках, - занят теперь разработкой (для мастера, изготавливающего точные инструменты на улице Линне) "хроматического круга, представляющего все дополнительные цвета и все цветовые гармонии".

Как только Сёра узнал, какими изысканиями занят Анри, он понял, что этот человек способен сообщить ему сведения исключительной важности. Художник подробно изучил его теории и с тех пор без конца обращался к нему с вопросами относительно создаваемых им научных трудов. Работая над картиной, Сёра будет соблюдать законы композиции, сформулированные в научной эстетике Анри, вплоть до того, что даст мгновенно прочитываемый посвященными образец практического приложения теории, распределив на холсте три предмета с простым контуром в соответствии с направлениями хроматического круга: два сложенных зонтика (один желтый, другой красный) и зеленый чулок.

Для своей композиции Сёра избрал уголок собственной мастерской. Он изобразит на полотне молодую обнаженную женщину в трех положениях: стоящую в центре в фас, сидящую на подушке слева спиной к зрителю и сидящую справа на табурете в профиль. Это, так сказать, развернутое в пространстве изображение одной и той же фигуры станет тройным ответом на критику, тройным вызовом академизму.

Три фигуры расположены на одинаковом расстоянии друг от друга. На одной из двух стен, образующих угол комнаты, висит картина "Гранд-Жатт", однако видна лишь ее часть. Она самым строгим образом включена в композицию: обнаженная фигура слева находится на одной и той же вертикали, что и женщина с обезьянкой на картине "Гранд-Жатт", а та в свою очередь помещена как бы в пандан к обнаженной фигуре справа.

Как обычно, Сёра предварительно изучает в крокетонах и рисунках различные элементы полотна, которому он даст название "Натурщицы"[82], и в частности каждую из обнаженных фигур. Он так энергично работает над одним из своих крокетонов, изображающим стоящую натурщицу[83], что сможет показать его в марте на выставке независимых. Критикам ничего не останется, как умолкнуть.

Довольный тем, как продвигается работа, испытывая потребность в том, чтобы обсудить ее со своими товарищами, узнать их мнение, он изменяет своему уединенному образу жизни. Ему ничего не стоит встретиться с Синьяком: он живет теперь в соседнем

---

[82] 82 Принадлежит Фонду Барнза в Мерионе (США).

[83] 83 Находится сейчас в Лувре, как и два других крокетона, изображающих сидящую натурщицу со спины и в профиль.

доме. Отныне там, в доме номер 130 по бульвару Клиши, по понедельникам собираются "нео". Разгораются еще более яростные, чем прежде, споры. Какой контраст между этой мастерской, где часто царит шумное оживление, и мастерской Сёра, всегда безмолвной! Ряды "нео" пополняются. Фактуру дивизионизма воспринял теперь и Шарль Ангран. Анри-Эдмон Кросс испытывает к ней большой интерес. Друг Люсьена Писсарро, Луи Айе, который уже давно наблюдает за поисками новаторов, тоже присоединяется к группе, как и другой молодой художник, Максимилиан Люс, не отделяющий искусства от своих политических убеждений; потрясенный на всю жизнь ужасными сценами версальских репрессий на исходе Коммуны (тогда ему было тринадцать лет), он исповедует те же анархистские взгляды, что и Синьяк - он станет его близким другом - или Фенеон, и черпает темы для своих картин в рабочем мире.

Тишина мастерской Сёра едва ли бывает нарушена, когда он принимает там нескольких дивизионистов, поддавшись искушению показать им полотно, над которым работает в настоящий момент. Они слушают объяснения Сёра в "чуть наставительном тоне"[84]: он рассказывает об условиях, в которых пишет картину, о тех или иных возникших на его пути сложностях и о том, как удалось их преодолеть.

"Затем он спрашивал у вас совета, призывал вас в свидетели, ждал слов, которые указывали бы на то, что он правильно понят"[85].

Они его слушают, всякий раз поражаясь, с какой уверенностью, "неподдельной трезвостью"[86] он рассматривает проблему, сразу же добираясь до ее сути и выдвигая в пользу найденного им решения неопровержимые доводы.

То, что в других обстоятельствах вызывало у них раздражение, теперь забывается: и надменность Сёра, и его подозрительность, и неприступный, почти высокомерный вид, который иногда принимает этот угрюмый молодой человек.

Они видят перед собой лишь художника с развитыми в одинаковой степени и тесно связанными одна с другой способностью к умозрительным построениям и творческой одаренностью и не знают, чем восхищаться больше - то ли безошибочной логикой, с какой он излагает свои теории, то ли его кистью, мастерски их воплощающей.

IV
ПАРАД

Ученье и бденье,
От мук не уйдешь.
Рембо

Весной 1887 года группе импрессионистов должны были представиться две возможности показать свои работы.

В то время как Сёра и его молодые товарищи энергично готовились к ближайшей Выставке независимых, Писсарро в свою очередь отбирал полотна, которые собирался послать в мае на шестую Международную выставку в роскошной галерее Жоржа Пти. Он был туда приглашен и, проявляя смелость, намеревался выставить там лишь написанные в дивизионистской манере картины. Таким образом, можно будет сопоставить эти полотна с полотнами "романтических" импрессионистов, также участвующих в Международной выставке: Ренуара, Моне, Сислея, Берты Моризо... Решение Писсарро показать одну "точку"

---

[84] 84 Верхарн.

[85] 85 Верхарн.

[86] 86 Цитируется Джоном Ревалдом.

раздражало Жоржа Пти не меньше, чем Моне и Ренуара. Всюду-то эти "нео" должны противопоставить себя всем остальным...

В начале года его работы могли появиться на выставке, организованной Ван Гогом в ресторане "Ла Фурш" на авеню Клиши. В самом деле, Ван Гог думал привлечь к этой попытке устроить народную выставку [87] Сёра и Синьяка, однако при одном лишь упоминании имени последнего Эмиль Бернар пришел в ярость. Либо Синьяк, либо он, но никак не вместе. Несмотря на увещевания Ван Гога, Бернар не уступил, и это весьма опечалило голландца:

"Мой дорогой дружище Бернар... коли ты поссорился с художником и потому говоришь: "Если Синьяк выставится там же, где я, то заберу свои полотна" - и коли ты его поносишь, мне кажется, что ты поступаешь не лучшим образом... И раз уж ты все-таки понял, что Синьяк и другие, которые пуантилируют, довольно часто создают при помощи своего метода прекрасные вещи, тебе следует вместо того, чтобы поносить их, особенно в случае ссоры, отдавать им должное и говорить о них с симпатией. Иначе ты станешь сектантом..."

Сёра, Синьяк, Писсарро, однако, пришли посмотреть выставленные в застекленном зале ресторана работы Ван Гога, Гогена, Тулуз-Лотрека, Анкетена, Бернара и Конинга.

Выставка независимых открылась 26 марта в том же Павильоне Парижской ратуши на Елисейских полях, где в 1884 году Общество впервые заявило о себе. Сёра, Синьяк, Дюбуа-Пилье, Шарль Ангран показали около пятидесяти полотен. Помимо "Стоящей натурщицы" Сёра выставил также шесть из своих онфлёрских марин (к этому времени все они уже были закончены), "Мост в Курбвуа", рисунок "Эдем-концерт" и двенадцать набросков. В каталоге уточнялось, что "Вход в гавань Онфлёра" - собственность Фенеона, а "Мост в Курбвуа" критика Арсена Александра. Это были подарки Сёра, который в самом деле весьма щедро раздавал свои работы; он уже преподнес некоторое количество картин друзьям, в частности Гюставу Кану и Полю Алексису...

Никогда еще независимые не добивались такого успеха. Тысячи посетителей потянулись к Павильону Парнасской ратуши.

Злобные выпады против дивизионистов на этот раз были в прессе исключением. Самый жестокий удар нанес Гюисманс. Он расхваливал марины Сёра, находя "в безбрежности пространства сиесту умиротворенной души", но считал, что, когда метод Сёра эксплуатировали другие художники, он терял свою эффективность: такое-то произведение Анграна "представляет собой карикатуру на пуантилистскую технику"; Дюбуа-Пилье, Синьяк (последний, "взбесившийся колорист, который делает Аньер похожим на Марсель") утратили свои прежние качества, перейдя на "клоповьи" тона. И - что еще хуже! - в творениях Сёра, как и в работах всех остальных, во всем этом "бренчании мелкими мазками", "вязанье крохотными петлями", в этих "мозаиках из цветных точек" отсутствует человек, что можно было заметить уже в картине "Гранд-Жатт". Словом, Сёра пошел по ложному пути.

"Удалите с этих персонажей шелуху из цветных блох, и вы увидите, что под ней ничего нет: ни души, ни мысли, ничего. Внутри тела, у которого есть только контуры, пустота... Я решительно опасаюсь, - восклицал Гюисманс, что перед нами слишком много системы и недостаточно искрящегося огонька, недостаточно жизни!"[88]

Но друзья были начеку. Поль Алексис, Гюстав Кан, Жюль Кристоф прославляли Сёра - "истинным шедевром" назвал "Натурщицу" Кристоф; это "произведение гораздо более сильное, чем мастеровитый "Источник" старика Энгра"[89], а Ф. Ф. подготовил новую важную

---

[87] 87 См. "Жизнь Ван Гога", ч. III, гл. 2; "Жизнь Тулуз-Лотрека", ч. II, гл. 1; "Жизнь Гогена", ч. II, гл. 1.

[88] 88 "Ревю эндепандант", апрель 1887 г.

[89] 89 "Журналь дез артист", 24 апреля 1887 г.

статью о неоимпрессионизме для "Ар модерн", где также воздал должное "Натурщице": она "сделала бы честь, писал он, - самым именитым музеям".

Эту статью, как и предыдущую, Фенеон показал Писсарро, который посоветовал ему прежде всего "подчеркнуть значение Сёра, когда речь пойдет о том, кто был инициатором научного движения". В своем тексте Король - таким прозвищем наградили Фенеона его друзья - ответил на критику Гюисманса, не упоминая имени Сёра. К тому же упреки в безжизненности персонажей раздавались в адрес Сёра слишком часто, чтобы Фенеон и дальше продолжал игнорировать подобные высказывания. Теперь он обратил эти возражения против самих критиков:

"Синтезировать пейзаж в законченном виде, в котором будет навсегда запечатлено ощущение, - вот к чему стремятся неоимпрессионисты... В сценах с персонажами то же удаление от всего случайного, преходящего. Поэтому критики, помешанные на анекдотах, стонут: "Нам показывают не людей, а манекены..." Эти критики не устали от портретов болгарина, который, кажется, так и вопрошает: "Отгадайте, о чем я думаю?" Они вовсе не сокрушаются, когда видят у себя на стене господина, чей едкий сарказм навеки застыл в лукавом прищуре глаз, или какую-нибудь молнию, вот уже многие годы пребывающую в пути.

Они, как всегда проницательные, - продолжает Фенеон, - сравнивают картины неоимпрессионистов с вышивкой или мозаикой и осуждают художников. Такой аргумент был бы жалким, далее если бы сравнение было верным; но оно и неверно. Отойдите на два шага от картины, и все разноцветные капельки сольются в колышущиеся волны света; прием исчезает, и на наши глаза воздействует одна только живопись".

Статья - а она появилась 1 мая - обеспокоила Писсарро: не покажется ли этот текст, как он заметил в письме к Синьяку, "чересчур агрессивным по отношению к старым мэтрам импрессионизма, которые, очевидно, усмотрят в статье недоброжелательность". Через неделю, 7 мая, торжественно откроется Международная выставка у Жоржа Пти, она закрепит разногласия, усугубит враждебность, отныне разделяющие Писсарро и его бывших товарищей. Их и без того нелегкие отношения еще более ухудшились. Как только открылась выставка, Писсарро с неудовольствием отметил "бесцеремонное (с ним) обращение". Вместо того чтобы поместить его картины в одном месте, их разбросали по всему залу, "дабы преуменьшить значение"; быстро перейдя к полупризнаниям, Сислей даст это понять Писсарро.

Теперь это уже враждующие лагери, противостоящие друг другу. Раздаются взаимные упреки и обвинения. Все ищут союзников. В ссору ввязываются критики, и кажется, что они не способны хвалить Писсарро, не осуждая одновременно "грубых полотен" Моне и "упрощенческих произведений"[90] Ренуара. Ко всему этому примешиваются чувства, весьма далекие от живописи. 13 мая независимые художники собрались за обедом; бывший коллекционер Эрнест Ошеде, жена которого несколько лет назад ушла к Моне, взял слово, порицая противников "точки", и в первую очередь, разумеется, Моне. За несколько недель до этого, 27 марта, в статье, опубликованной в "Эвенман", Ошеде уже заявил о своем "пристрастии" к Сёра, главе "перлистов"[91].

"Сколько горя и беспокойства принесет Вам Ваше мужественное поведение! - писал Синьяк Камилю Писсарро. - Для нас, молодых, возможность сражаться под Вашим началом поистине большое счастье и огромная поддержка". Быть может, Писсарро никогда еще не испытывал такой потребности в участливом отношении к себе со стороны своих младших друзей. Напрасно он писал Люсьену: "Я очень доволен, что решился принять участие в

---

[90] 90 Жюль Деклозо в "Эстафет", 15 мая 1887 г.

[91] 91 От "perle" (франц.) - жемчужина.

выставке, этот опыт был мне необходим", напрасно, сравнивая свои полотна и полотна других участников выставки, он уверял, что "разница огромна", что он "сделал успехи", сама настойчивость, с какой Писсарро возвращается к сравнению достоинств собственных работ маслом с полотнами Ренуара, Моне, Сислея, интерес, который он проявляет к малейшим выражениям сочувствия, знакам одобрения, выдают его неуверенность, смятение.

"Сёра, Синьяк, Фенеон, абсолютно вся молодежь смотрят только мои полотна и едва замечают картины мадам Моризо; конечно, надо принимать в расчет нашу борьбу. Но далее Сёра, человек более хладнокровный, более логичный, более сдержанный, без каких-либо колебаний заявляет, что мы на верном пути, что старые импрессионисты отстали от времени".

Мнения его молодых друзей действуют на Писсарро ободряюще. Он находит в них опору, с удовлетворением читает экспансивные письма Синьяка: "Формула наша верна, доказательна, наши картины логичны и создаются уже не случайно, в отличие от тех, что рождались вначале. Мы представляем целое направление, а не частные и отдельные случаи..." В противоположность Сёра Писсарро, как и Синьяка, радует то обстоятельство, что ряды "нео" пополняются новыми художниками. Все это, однако, приносит лишь временное облегчение, исподволь его продолжает одолевать тревога. Финансовые неурядицы, в которых он погряз, конечно же, не способствуют душевному покою. Жена Писсарро ворчит. Но причина его мучений гораздо глубже и серьезнее.

Точечная техника осложнила его работу. "Я работаю много, - писал он осенью Дюран-Рюэлю, - но как это долго!.. Можете ли Вы поверить, что на полотно или рисунок гуашью уходит в три или четыре раза больше времени... Я в отчаянии. И в довершение всего состояние дел ставит меня в весьма затруднительное положение. Доволен ли я собой? Честное слово, нет! " Никогда он не писал так мало. До 1885 года Писсарро создавал иногда до сорока полотен в год, в среднем - около тридцати, а за 1886 год он написал не больше пятнадцати, и ритм его работы замедлялся все больше - удастся ли ему закончить в этом году хотя бы десять картин? Впрочем, причиной тому была не одна только медлительность, вызванная особенностями точечной техники. Вряд ли Писсарро с такой надеждой ожидал бы одобрительных отзывов в свой адрес, если бы его инстинкт живописца, прирожденного живописца, не будил в нем смутных сомнений.

Его произведения отчасти утратили свою осязаемую жизненность. "Мой метод", - говорил Сёра, и он был прав. Этот метод был его методом, ибо он принадлежал ему, так сказать, органически, проистекал из глубин его существа и питался его соками; в нем не было ничего, что бы не передавало и не воплощало в себе истину Сёра, метод вмещал все, что было сутью его личности. Заимствуя этот метод, Писсарро не мог не перенять лишь чисто внешнее его проявление. Он дал обмануть себя словами (и в этом была повинна его вера в науку), не понимая, что научная точность "нео" - это в первую очередь точность Жоржа Сёра, рвущаяся из сокровенных глубин песня индивидуальности. То, что было для Сёра незаменимым средством выражения его творческой мощи, для Писсарро стало всего лишь приемом. Раковина оказалась пустой внутри. Некоторые из его полотен производили впечатление неуклюжих, неестественных и даже неуравновешенных в композиционном смысле или в сочетании тонов. Писсарро чувствовал себя стесненным, не в своей тарелке. Хотя он и не признавался в этом, пора первых восторгов прошла, и, пытаясь по-прежнему убедить себя в том, что он идет верной дорогой, дорогой научных истин, художник вполголоса бранил метод за его медлительность.

Международная выставка в галерее Жоржа Пти подходит к концу (она закроется 30 мая), а Синьяк уже готовится к летним странствиям; он побывает в Кантале, затем в Коллиуре. Сёра снова берется за "Натурщиц". В этом году он не поедет на побережье Ла-Манша, так как 28 дней, с 22 августа по 18 сентября, должен провести на военных сборах.

Работа над картиной "Натурщицы" затягивается, поскольку художник, так и не согласившись с мнением Синьяка и членов "Группы двадцати", решил уплотнить ее фактуру, покрывая холст еще более мелкими точками и приближая их друг к другу, несомненно, с

тем, чтобы как можно лучше передать нежность кожи. Первые попытки в этом направлении он предпринял в крокетонах, которые получились на редкость изящными[92].

Уже давно Сёра не давала покоя еще одна проблема, проблема рамы. Отказавшись от золотой рамы, которая являлась не чем иным, как "ярмарочным галуном вокруг цвета", он до сих пор удовлетворялся белой рамой. Но, какой бы она ни была, рама оставалась "барьером"; она "обрывала, разрывала одним махом гармонические сочетания". Восемь лет назад, в 1879 году, на четвертой выставке импрессионистов Мэри Кессет заключила две свои картины в цветные рамы, одну - в зеленую, а другую в ярко-красную. На следующей выставке, состоявшейся в 1880 году, Писсарро поместил офорты, исполненные на желтой бумаге, в рамы фиолетового цвета. Гоген также отдал дань подобным экспериментам. Сёра вводит новшества.

Он сохраняет белую раму, но покрывает ее точками цветов, дополнительных к цветам, располагающимся по краям картины. Таким образом, гармонии оттенков будут затухать не резко, а постепенно.

Однако это еще не вполне удовлетворяет Сёра. Люди, подобные ему, никогда не могут утолить стремление к абсолюту. Но при этом, увлекшись какой-то идеей, они часто рискуют впасть в крайность, в излишнюю усложненность. В конце концов Сёра стал придавать раме непомерно большое значение. Он соединяет ее с сюжетом картины и в зависимости от того, где в его композиции располагается источник освещения - спереди или сзади, наносит на раму оранжевые или голубые точки.

К этому новшеству все отнесутся по-разному. Писсарро, отец и сын, кажется, познакомились с ним первыми. В начале июня Люсьен, который недавно перебрался в Париж - чтобы поддержать семью, он поступил в мастерскую хромолитографии на улице дю Шерш-Миди, - долго беседовал с Сёра о раскрашенных рамах. Позднее, пятнадцатого числа, мастерскую Сёра посетил Камиль Писсарро. Рама "Натурщиц" привела его в восторг.

"Мы будем вынуждены поступить так же, - писал он Синьяку. - Картина смотрится по-разному в белом или каком-либо ином обрамлении. Ей-Богу, ощущение солнца или пасмурной погоды возникает только благодаря этому необходимому дополнению. Я в свою очередь попытаюсь сделать то же самое; разумеется, я выставлю свою картину, - спешит добавить Писсарро, - лишь после того, как наш друг Сёра объявит о своем приоритете, как и полагается".

В течение июня Сёра принимал визит за визитом. Однажды утром приехавший в Париж Верхарн поднялся к нему в мастерскую и впервые в дыму от сигарет и трубок, который обволакивал собеседников "атмосферой интимности", "от их взаимной настороженности не осталось и следа". Расслабившись, Сёра пустился в воспоминания о своих первых шагах в искусстве, о своем дебюте, о видах Аньера, где "необыкновенно мягкое и приятное освещение", какого не встретишь нигде больше, о своей "жизни, поделенной надвое самим искусством", о летних неделях, которые он посвящал пейзажам, и о зимних месяцах, занятых работой над большим полотном. "Картина программная?" - перебивает его Верхарн. "Нет", - отвечает Сёра, но ремарка его не останавливает, и он продолжает говорить...

Журналы, книги - среди них, несомненно, первый, только что вышедший из печати сборник Гюстава Кана "Кочевые дворцы" - кипами лежат на столе возле кистей, тюбиков с красками, кисета. На стенах рядом с крокетонами висят несколько произведений Гийомена, Константэна Гиса, Форена и художника-плакатиста Шере, этого, по выражению Фенеона, "Тьеполо вдвойне", талантом которого восхищается Сёра, "покоренный радостью и весельем его рисунков", и в секреты ремесла которого пытается проникнуть. В тишине мастерской

---

[92] 92 По мнению Анри Дорра, микроскопическое исследование "Стоящей натурщицы" заставляет нас думать, что некоторые точки, образующие рот модели, были нанесены обычным волоском. "Микроскоп обнаруживает, - отмечает в свою очередь Жермен Базен, - что эти мелкие мазки нанесены не рядом, а несколькими слоями и связаны между собой, как петли ткани".

струится ровный голос художника.

А тем временем на улицах Парижа нарастает возбуждение. 30 мая генерал Буланже покинул военное министерство. Создавая угрозу для властей, ширится его популярность, питаемая одной из тех страстей толпы, которые имеют все признаки любовного безумия. Песни, лубочные картинки, брошюры, игральные карты, различные безделушки прославляют героя с белыми усами; его изображение воспроизводится повсюду: на курительных трубках, на брошюрах с трехцветной ленточкой, на пятифранковых монетах, продающихся за три су, на игрушках, одна из которых воздает хвалу "всегда твердо стоящему на ногах генералу": "Статуэтка сконструирована таким образом, что она непременно возвращается в вертикальное положение, сколько бы ни пытались ее опрокинуть, какой патриот не пожелает стать обладателем и распространителем этого популярного символа уважаемой Франции и защиты Республики. Чтобы получить его бесплатно в тщательной упаковке, пришлите 1 франк 50 сантимов и т. д."[93].

Вскоре из Бельгии вместе с сыном Эдмона Пикара, Робером, приезжает Тео ван Риссельберг. 1 июля он посещает Сёра. Риссельберг начал работать в дивизионистской манере. Споры о научных или технических вопросах между его братьями - двое из них архитекторы, третий инженер по строительству мостов и дорог, а старший известный физик, имеющий на своем счету различные изобретения (самые значительные из них в области телеграфических коммуникаций), - свидетелем которых он не раз бывал, в определенной степени подготовили его к восприятию неоимпрессионистского метода. В прошлом ученик Школы изящных искусств в Генте и Брюсселе, он всегда отличался независимым, неуживчивым духом. "Господина Бугро и компанию" Риссельберг именует "шлюхами в искусстве". Однако это личность скорее пылкая, чем творческая, в большей степени восприимчивая, нежели одаренная подлинным живописным чувством. Он испытал на себе и продолжает испытывать до сих пор влияние Бастьена-Лепажа и прежде всего Уистлера, и об одном из портретов, который он пишет в манере Сёра, можно сказать, что это полотно "напоминает картину Уистлера, только исполненную крохотными точками"[94].

Без Буланжа, без Буланжа как?

Буланже-то нам и нужно!

Вот так! Вот так!

Вечером 8 июля вся столица словно охвачена любовным порывом. Тысячи людей заполняют Лионский вокзал, чтобы помешать отбытию поезда, который должен увезти Буланже в Клермон-Ферран: желая избавиться от этого неудобного типа, правительство направило его туда командовать 13-м корпусом. Парижане поют и кричат. Ложатся на рельсы. В конце концов "бравый генерал" спасается ночью бегством на паровозе...

Между тем Сёра напряженно работает в своей мастерской. Посетителей он принимает теперь лишь изредка, разве что Люсьена Писсарро или Дюбуа-Пилье, который постоянно подвергается нападкам со стороны своего начальства: поговаривают даже о его смещении с должности. "Дело серьезное, высказывается Сёра. - Но что поделаешь, такова жизнь! "

В статье Верхарна "Заметки о творчестве Фернана Кнопфа" художник прочел следующее: "Надо ли добавлять, что какой бы тщательной ни была манера Фернана Кнопфа, она ни в чем не похожа на прилизанность, пуантилировку и другие идиотские мозаики художниц и художников". Сёра поражен. "Одна фраза заставила меня задуматься... Я ничего не понимаю", - писал он в августе Синьяку.

"Я никого не вижу, - сообщает он в том же письме. - Погода теплая. Вечером на улицах пусто (провинция). Легкий сплин".

Только один раз, да и то вскользь, Сёра упомянул о своей картине "Натурщицы".

---

93 93 Цитируется Адриеном Дансеттом в его книге "Буланжизм".

94 94 Джон Ревалд.

"Холсты с гипсовым грунтом ужасны. Ничего не понимаю. Все оставляет пятна - работать очень трудно".

20 августа скончался Жюль Лафорг, чей организм так и не справился с болезнью, усугубляемой нуждой и лишениями. Ему было двадцать семь лет.

Жизнь или смерть? Какая мука - сделать выбор !

"Это решительно занимает чересчур много времени", - писал Писсарро в июле Люсьену. Работа над картиной застопорилась. "Однако, - сообщал он, - я работаю над нею каждый день... Возможно, мне придется вернуться к своей прежней манере".

Нет, для Писсарро речь не идет о том, чтобы отвергнуть неоимпрессионизм - пока не идет, - но он ищет способ ускорить творческий процесс.

Не проходит и нескольких недель, как он принимает решение оставить парализующий его метод, отказаться от чересчур скрупулезного применения точечной техники, "по возможности соблюдая, - как он уверяет в письме от 25 августа, - законы цвета". Возможно, Писсарро слегка сожалеет об этом, но важнее всего, что он чувствует себя независимым, и это немного успокаивает его душу, несмотря на многочисленные житейские заботы. Ибо его материальное положение, увы, нисколько не поправилось.

Жена Писсарро, которая отчитывала мужа и, поддаваясь дурному настроению, упрекала его в "равнодушии", "беспечности", "эгоизме", не сомневалась в том, что окажется более ловкой, более удачливой в делах, чем он. И она отправилась в путь, с намерением посетить друзей коллекционеров. Писсарро предвидел отрицательные результаты этого демарша. Однако по возвращении жены он все же пришел в раздражение, узнав, что бывший кондитер Мюре, удалившийся в Овер-сюр-Уаз, считает его "конченым" - когда речь заходит о Писсарро, "все улыбаются", заметил Мюре, - что в Париже доктор де Беллио "также констатировал, что художник он конченый или деградирующий, что он допустил серьезную ошибку, вознамерившись - как он сам заявил - сделать шаг вперед".

"Итак, наше положение таково: мрак, сомнения, распри и при этом надо создавать произведения, за которые не было бы стыда перед коллегами. Надо заниматься искусством, иначе все потеряет смысл. Поэтому, дорогой мой Люсьен, я собираюсь с силами, чтобы противостоять буре, и стараюсь не впадать в отчаяние... Внутренне я делаю героические усилия, дабы не утратить своего хладнокровия".

В конце следующего месяца Писсарро сам поехал в Овер. До него дошел слух, что Поль Алексис намерен написать статью о коллекции кондитера - она включала двадцать пять картин Писсарро, - и он опасался, как бы этот близорукий толстяк Трюбло не отразил в ней злосчастные суждения Мюре. Но, на беду, Тру-Тру[95] в Овере не оказалось. Вместо него, явившись на завтрак к Мюре, Писсарро неожиданно повстречал семью Ренуаров, прибывших в Овер тем же поездом, что и он. Вряд ли есть средство более действенное, чем нападки, чтобы вновь укрепиться во взглядах, подвергшихся сомнению.

"Большая дискуссия о точке! - пишет Писсарро Люсьену. - В какой-то момент Мюре сказал мне: "Но вы же прекрасно знали, что точка - это немыслимо!" Ренуар добавил: "Вы отказались от точечной техники, а теперь не хотите признать, что заблуждаетесь!" Выйдя из себя, я ответил Мюре, что он, верно, принимает меня за лицемера, а Ренуар сказал: "Дорогой мой, я еще не настолько выжил из ума. Впрочем, вы, Мюре, ничего в этом не смыслите, а что касается вас, Ренуар, то вы бредете вслепую. А я знаю, что делаю!" Тут они принялись перемывать косточки молодым: Сёра не открыл ничего нового, он возомнил себя гением и т. д. Как ты понимаешь, им здорово от меня досталось. Я думал, что они хотя бы немного разбираются в нашем направлении, но оказалось, что они в нем ничегошеньки не смыслят".

Несмотря на то что Писсарро позволял себе весьма вольно относиться к ортодоксальному неоимпрессионизму, он вскоре опять начинает изливать свои жалобы.

"Я работаю много, но как же долго это выходит! " - стонет он.

---

[95] 95 Псевдоним Поля Алексиса.

Вернувшись с военных сборов, Сёра тут же уединился в мастерской.

Ему не дают покоя теории Шарля Анри. А поскольку опыт с "Натурщицами" не был доведен до конца и оставался недостаточно систематизированным в том, что касалось этих теорий, он, не дожидаясь завершения работы над композицией, начинает другую, размером метр на метр с половиной, в которой намерен строго следовать принципам, разработанным ученым. Сюжет картины: парад в цирке Корви. Откуда столь непривычная для него поспешность? Можно подумать, что Сёра не терпится узнать, куда приведет его эта дорога.

Разумеется, он продолжает присоединять к дивизионизму все новые завоевания. В "Параде" Сёра приступит к разработке темы пленэра, однако пленэра ночного, с искусственным освещением.

Искусственное освещение выигрышно тем, что оно позволяет художнику выбирать в относительно широком диапазоне цветовые доминанты композиции. Обладая в этом случае большей свободой, чем в изображении сцены при естественном освещении, он может, таким образом, заранее четко определить эффект - радости, покоя или грусти, - который должна производить его картина. Поскольку цветовые валеры находятся в полном соответствии только с линиями, имеющими то или иное направление, они в свою очередь диктуют выбор направления этих линий, им же подчиняются и композиция, и ритм.

Проводя свой эксперимент, Сёра использует все эти возможности с наибольшей полнотой.

"Панафинеи Фидия, - говорит он Гюставу Кану, - были процессией. Как и на этих фризах, я хочу развернуть современное шествие в его наиболее существенных чертах..." Желая придать такой характер "Параду", в изображении ярмарочной сценки он не останавливает свой выбор на теплых цветах, которые передавали бы ее задорное и шумное оживление, а делает основной доминантой картины холодный сектор голубого и фиолетового цветов.

Он "кроит" полотно математически, согласно принципам Шарля Анри. И практическое воплощение этих принципов приводит Сёра к отказу от глубины. Уже в "Натурщицах", несмотря на то, что на картине невысокая обнаженная модель выступала вперед из угла комнаты, ему пришлось "свести на нет" третье измерение. По ту сторону иллюзорной перспективы, куда вписывались арабески композиции, картина обретала реальность двухмерной поверхности. От стилизованного реализма "Гранд-Жатт" Сёра переходил таким образом к ирреализму с декоративным эффектом. Возможно, именно это вызывало у него беспокойство и побуждало к тому, чтобы поскорее приступить к решающему опыту. В поспешном стремлении начать работу над "Парадом" угадывалось желание скорее обрести уверенность, избавиться от беспокойства, нежели узнать, куда заведут его все эти теоретические размышления.

Глубина и перспектива полностью отсутствуют в "Параде". Окаймленная сверху желтыми огнями газовой рампы, а снизу - рядом зрителей, композиция развертывается наподобие плоского фриза, поделенная на две половины фигурой тромбониста в заостренной шапочке на голове, помещенного на эстраде посередине картины. Справа в профиль стоят режиссер и клоуны. Слева в фас и на некотором удалении - три музыканта, располагающиеся на равном расстоянии друг от друга. Расположение персонажей и предметов продиктовано строгой геометрией произведения. Существуют лишь гармонии тона, оттенка и линии, которые в основном и создадут впечатление от картины. Сёра вторгается в область чистой живописи. Он мог бы обойтись без сюжета вовсе, поскольку сюжет становится всего лишь предлогом, отправной точкой для подчиняющегося своим особым законам творческого акта - абстракцией.

Теории Шарля Анри ускорили эволюцию Сёра. До сих пор его полотна, на которых течение жизни замирало и она погружалась в вечный сон, тем не менее продолжали ее отражать. В "Параде" художник вступает в иной мир. Творчество отделяется от жизни, сохраняя лишь ее видимость, низведенную до роли графических знаков. С этого момента мог бы начаться новый творческий этап, но в какой мере он стал бы и дальше отражать

внутренний мир Сёра, его личность, суть человека, вовлеченного в патетический диалог с жизнью?

Ее обрели.

Что обрели?

Вечность!..

мог бы воскликнуть Сёра вслед да Артюром Рембо периода "Озарений", которые полтора года назад открыл читателю Гюстав Кан на страницах "Вог"[96]. Но что-то ломается. Смутные навязчивые идеи, питавшие холодную страсть художника, раньше находили свое выражение в его застывших образах. Укрощенная и покоренная жизнь оказывалась на полотнах художника пленницей научного искусства, которое украшало ее "усыпляющим покоем экстаза"[97]. Таким сильным, таким волнующим было впечатление, создаваемое его картинами, что критик (имярек) в конце концов задавался вопросом, глядя, к примеру, на марины Онфлёра: "Что же он изображает? Не идею ли?" - и отвечал самому себе: "Мечту, точнее, пространство для мечты, но лишенное эха, какой-либо песни, навеки застывшее в неподвижности"[98]. Сёра одержал эту победу, разработав сложный метод, который, строго управляя искусством живописи, делает вещи окаменелыми, кристаллизует время. Увлекшись теориями Шарля Анри, Сёра отдаляется от мира вещей, чтобы войти в мир знаков. Рассматривая теперь "Натурщиц", понимаешь, что в этой картине уже наметился переход от одного мира к другому. Впрочем, не выиграли ли "Натурщицы" - о, непредсказуемость творчества! - от этой двойственности, от этого шаткого и поневоле временного равновесия между противоположными элементами, не обрели ли таким образом долю своего очарования?

Но мог ли Сёра не поддаться гипнотическому воздействию теорий Шарля Анри? Идеи ведь тоже принадлежат к установившемуся порядку жизни. Человек никогда не бывает хозяином своих мыслей. И дело не только в том, что они возникают в глубинах его существа, берут начало в его настроениях, желаниях, склонностях, проистекают из того, что с самого рождения заложено в его тканях и железах, важно еще и другое: однажды появившись на свет, идеи развиваются в соответствии с собственной жизненной силой и способностью к созреванию. Ничто не имеет конца. Все нарождающееся вызывает к жизни то, чему еще предстоит родиться. Встав на путь умозрительных построений, Сёра дал ход необратимому процессу. Идеи, порождаемые им, порабощают его, навязывают ему свою неизбежную цепочку. Согласно самой логике его мысли, установив законы гармонии цветов и оттенков, он непременно должен был выработать законы гармонии линий, последовать за Анри точно так же, как ранее он шел за Шеврёлем. Но эти законы гармонии линий подводят Сёра к области плоской живописи, декоративности, знака, области, где уже нет места страстным мотивам, побуждающим его заниматься живописью. И подобно тому, как художник не в состоянии (разве что отречься от того, что составляет саму его жизнь и служит ее оправданием) войти в эту новую область, он не способен и отказать себе в этой возможности, рискуя разрушить возведенное им здание.

Тупик!..

В творчестве Сёра намечается кризис. Кризис, грозящий, возможно, поражением. Сёра обладает слишком большой ясностью ума, чтобы этого не осознавать. Жизнь, одной из форм которой является жизнь разума, берет реванш.

К марту следующего года, когда откроется четвертая выставка независимых, художник

---

[96] 96 Номер от 13 мая - 27 июня 1886 г. Фенеон писал: "Произведение, стоящее вне всякой литературы и, вероятно, ее превосходящее" ("Символист", октябрь 1886 г.).

[97] 97 Жюль Кристоф.

[98] 98 Лю Фюстек. "Журналь дез артист", 10 апреля 1887 г.

закончит "Натурщиц" и "Парад", полотно, на котором пестрое и шумное зрелище ярмарки превратилось по его воле в иератическую, тусклую и призрачную сцену. Можно сказать, что перед нами церемония, проникнутая печальной торжественностью, имеющая отношение к какому-то неведомому культу...

Синьяк торжествует.

"Группа двадцати" удостоила его чести представлять в этом году вместе с Дюбуа-Пилье неоимпрессионизм на ее пятой выставке, которая состоится в феврале в Брюсселе. Он пошлет туда двенадцать полотен. "Наша техника, заявит он, - становится гораздо более понятной для зрителей, когда им показывают многочисленные примеры ее применения в различных целях". Конечно же, он поедет в Бельгию. Однако в этой поездке Сёра сопровождать его не будет.

Синьяк торжествует, так как неоимпрессионизм продолжает свой неуклонный прорыв вперед, когда все вокруг пришло в движение, когда сталкиваются различные силы и, кажется, все поставлено под сомнение. В политике подорвано уважение к республиканскому режиму в связи со скандалом, затрагивающим самого президента Республики Жюля Греви, чей зять Даниэль Вильсон всячески злоупотреблял своим положением, продавал почести и посты, поставив на широкую ногу небескорыстное распределение наград, - словом, занимался тем, что сам этот "господин Зять" цинично называл "торговлей жестяными изделиями". Скандал разразился осенью; 2 декабря Греви пришлось подать в отставку. Его поменяли ("Возьмем самого глупого! " - якобы воскликнул Клемансо) на Сади Карно. Буланжизм сумеет разжечь гнев толпы.

В литературе вспыхнул другой скандал, связанный с романом "Земля", который Золя опубликовал в конце ноября. Сразу же после 18 августа, когда этот мрачный и сильный роман начали печатать по частям в "Жиль Блас", пятеро писателей заявили в своем манифесте, что с "чувством отвращения отрекаются от автора "Ругон-Маккаров".

Однако натурализм начинал завоевывать сцену. В театральном мире, пребывавшем в большей или меньшей степени в летаргическом состоянии, появился новый человек - Андре Антуан. Он принадлежал к числу тех людей, что, изначально лишенные всего, не располагающие никаким другим оружием, кроме собственной страсти, появляются, движимые ею, с неотразимой внезапностью природных явлений. Отец Антуана лелеял мечту, владевшую умами стольких отцов, что сын его обеспечит себе надежное, безбедное существование, иначе говоря, станет посредственностью. Совсем еще юным он устроил его на должность маклера, а затем в книжный магазин. Но сын был одержим театром. Когда ему было шестнадцать лет, Антуан, испытывая нужду в деньгах, нашел такой простой способ посещать театральные представления вошел в клаку "Комеди Франсез". Теперь, начиная с марта, он сам ставил пьесы, и если ему по-прежнему не хватало денег, то из трудного положения он выходил столь же нехитрым способом: не имея возможности создать декорации для первого представления своего "Свободного театра", Антуан на тележке перевез мебель из столовой своих родителей и расставил ее на небольшой сцене театра, располагавшегося на Монмартрском холме, где он собирался удивить Париж.

В сентябре Антуан перебрался на улицу Бланш, 94.

"В репетиционном зале мне нужно расписать шестьдесят или восемьдесят квадратных метров стен, - писал он Полю Алексису. - Я подумал о тех молодых людях, которые порой создают превосходные картины или скульптуры и хранят их у себя на чердаках. Не могли бы Вы обратиться к ним с призывом на страницах Вашего "Кри дю пёпль"?

Они смогут повесить в театре готовые холсты и, поскольку я ожидаю посещения порядочной публики, это будет очень скромная, но, может быть, полезная выставка. Имейте в виду, что в моем абонементном списке уже значатся имена принцев и миллионеров. Если хотя бы кусочек картины бросится им в глаза, этого будет достаточно, чтобы они ее купили. Художники смогут снять свои работы, когда пожелают.

Не правда ли, неплохая идея? И не исключено, что она принесет пользу всем".

Сагитированные Трюбло, Сёра и Синьяк, а с ними и Ван Гог выставили свои картины у

Антуана.

"Нео" устраивают также регулярные экспозиции в помещении журнала "Ревю эндепандант" на улице Шоссе-д'Антен, 11, где молодых представителей символизма в литературе принимает Эдуард Дюжарден, теперешний директор издания, одетый как денди: красный жилет и белый галстук, панталоны в обтяжку цвета "бедер взволнованной нимфы"[99]. Все "нео" - а их группа пополнялась благодаря Максимилиану Люсу, убедившему в достоинствах дивизионизма своего друга Лео Госсона, живущего в Ланьи, - посещают редакцию журнала. Здесь говорят о разделении цвета и верлибре, о театре Антуана и необходимости анархии.

Группа разделяет воодушевление Синьяка. Некоторые из ее членов, соревнуясь друг с другом в художественных поисках, пытаются сделать метод Сёра еще более изощренным. Чаще всего они до странности усложняют метод. Айе разрабатывает хроматические круги, включающие баснословное количество цветов. Госсон стремится к более широкому применению закона о дополнительных цветах, выходя за пределы сдвоенных цветов. Те же дополнительные цвета, кажется, вновь привлекают внимание Синьяка, и он вместе с Ангараном навещает Шеврёля, уединившегося теперь в своем павильоне Ботанического сада. Увы! Престарелый ученый - а ему пошел уже сто второй год - выжил из ума. "Ах! Ах! Разделение цвета! - пробормотал он, наконец-то сообразив, о чем его спрашивают. - Ну да, помню, когда-то я написал об этом брошюру. А-а-а, вы художники. Тогда сходите к моему коллеге из Института господину Энгру. Он вам расскажет об этом". В голове Шеврёля перепутались эпохи. Господин Энгр уже давно покинул сей мир; когда он умер, Синьяку было три года.

В свою очередь Дюбуа-Пилье извлек из тезисов английского ученого Томаса Янга о световых взаимодействиях теорию "переходов", которая привела его к необходимости создания в дивизионизме системы дополнительных мазков. Занимала его и проблема рамок. Вместе с Синьяком он был первым, кто перенес точечную технику в черно-белый рисунок (на него наносилась сетка из более или менее удаленных друг от друга, в зависимости от густоты теней, точек).

Лихорадочная погоня за новшествами, чаще всего безрезультатная и не оказавшая никакого влияния на эволюцию неоимпрессионизма, свидетельствовала об активности группы по части изобретательства. Активности несколько беспорядочной, посредством которой кое-кто, быть может, пытался, осознанно или нет, выйти из-под влияния Сёра и в свою очередь стать новатором в искусстве. Некоторые из них, о чем легко догадаться, с трудом терпели опеку не столько самого Сёра - он говорит так мало! - сколько его творчества и его метода, раздраженные тем обстоятельством, что им всегда приходится следовать проторенными Сёра путями. Поэтому они с неуемным рвением пытались обогатить технику "нео". Дискуссии в "Новых Афинах" или за "чаепитием" у Синьяка никогда еще не были столь оживленными.

Синьяк, переполненный всеми этими беспорядочными идеями, в феврале 1888 года отбыл в Брюссель.

Интерес, вызванный там в прошлом году дивизионизмом, не прошел бесследно. Один из художников "Группы двадцати" Вилли Финч показывает на выставке неоимпрессионистические полотна. Дарио де Регойос, со своей стороны, упражняется, хотя и в довольно необычной манере, в "призматической живописи", как он ее называет. К сожалению, в выставке не участвует Тео ван Риссельберг: он путешествует вместе с Эдмоном Пикаром, отправившимся по делам в Марокко.

Вдохновленный появлением новых сторонников дивизионизма, Синьяк проявляет еще большее рвение. Он сообщает своим бельгийским друзьям последние новости из жизни парижских художников - Моне сейчас невероятно "далек от ярких марин, составивших его

---

[99] 99 Жак-Эмиль Бланш.

славу", Ренуар "ударился в подражание XVIII веку" - и с гневом разоблачает Луи Анкетена (напрасно "Группе двадцати" вздумалось его пригласить), который, прекратив пуантилировать, вместе с Эмилем Бернаром перешел к совершенно противоположной технике, основанной на использовании больших, с четкими контурами, цветовых пятен, "клуазонизму"[100]. Анкетен никогда еще не показывал своих работ публике. Очевидно, клуазонизм является неприкрытым выпадом против "нео", он кажется Синьяку особенно опасным в том смысле, что живопись Анкетена, как в прошлом году живопись Сёра, порождает скандальные слухи. "Публика приходит от нее в негодование, - напишет Верхарн в "Ревю эндепандант". - Ее кричащие световые эффекты ужасают". Организаторы выставки даже не решились повесить некоторые из полотен Анкетена.

Синьяк сражается повсюду. Едва состоялось торжественное открытие выставки, как он посылает Полю Алексису в раздел хроники "Кри де пёпль" свой отчет об экспозиции под псевдонимом Нео, в котором не преминет удостоить Дюбуа-Пилье и себя самых больших похвал: "Самая громкая и одновременно самая гармоничная нота прозвучала в работах, присланных господами Дюбуа-Пилье и Синьяком..." Это сочинение борца. Досталось от Синьяка "старому импрессионизму с его великими достоинствами и великими недостатками", отчитал он, помимо Моне и Ренуара, также Кайботта, получившего приглашение от "Группы двадцати", чьи полотна, отмечает с раздражением Синьяк, "пейзажи и портреты, отставшие на пятнадцать лет, своими тонами винного цвета напоминают о том, что мсье Кайботт был учеником Бонна", свел счеты с Анкетеном ("Мсье Анкетен прямо-таки из кожи вылез, чтобы произвести на свет нечто необычное"). И напротив, с большой помпой он приветствовал приход в неоимпрессионизм Вилли Финча, который, по его словам, в этом году создал "произведения убедительные и продуманные, они ставят его в один ряд с самыми передовыми бельгийскими новаторами". Ах, если бы все художники могли обходиться вот так, без критиков, этих презренных строптивых судий, и писать статьи о самих себе! Заметка Синьяка, которую Тру-Тру поместит в номере "Кри дю пёпль" от 9 февраля, вызовет в Париже шумиху.

"Какую бурю возмущения Вы, должно быть, вызвали! - напишет Писсарро Синьяку 24 февраля. - Этого вам только не хватало. Стало быть, Вы не осознаете, что все трудности, связанные с "нео", ложатся на Ваши плечи! На Сёра не нападают, потому что он помалкивает. Ко мне относятся с пренебрежением, как к выжившему из ума старикашке; но Вас, разумеется, жалят, зная о Вашей ярости".

Как бы то ни было, пропаганда Синьяка приносила свои плоды! По возвращении в Париж он победоносно возвещает Сёра о том, что и другие представители "Группы двадцати" встали в ряды дивизионизма: Жорж Леммен, Анна Бок, дочь богатых промышленников из Ла-Лувьера, принятая в члены группы два года назад, и житель Антверпена Анри ван де Вельде, чьими учителями - о ужас! - были: в Антверпене - Карел Ферлат, тот самый, который отказал в уроках Ван Гогу[101], а в Париже - Каролюс Дюран. "Сражение в Брюсселе выиграно", - заключил Синьяк[102].

Но Сёра, еще более замкнувшийся в себе, чем раньше, не реагирует на все эти события.

20 февраля Ван Гог поездом отправился в Арль. Прежде чем покинуть столицу, он решил посетить Сёра, личность и творчество которого его восхищали. Он поднялся в мастерскую художника в сопровождении своего брата Тео. В тот день Сёра работал, вероятно, над "Натурщицами", так как именно эту картину с "Гранд-Жатт" на стене увидел Ван Гог. Когда в Арле наступит осень с ее сумерками, Ван Гог будет черпать душевную силу

---

[100] 100 См. "Жизнь Гогена", ч. II, гл. 2.

[101] 101 См. "Жизнь Ван Гога", ч. III, гл. 1.

[102] 102 Приведено Джоном Ревалдом.

в примере Сёра; и по его просьбе Тео приобретет наиболее значительные произведения художника. "На мой взгляд, при самых низких расценках следует рассчитаться с ним за его большие картины "Натурщицы" и "Гранд-Жатт", ну, допустим, тысяч по пять за каждую".

В начале марта один из рисунков Сёра продавался на аукционе в отеле Друо. По поручению Тео его приобрел Эмиль Бернар. Заплатив - цена ничтожная! - около двадцати франков...

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ
Неоконченная картина
(1888-1891)

I
МАДЛЕН КНОБЛОХ

Дорога, поднимающаяся в гору, и дорога, идущая под уклон, это одна и та же дорога.
Гераклит

Четвертая выставка независимых откроется в Павильоне Парижской ратуши 22 марта и продлится до 3 мая.

За несколько недель до ее открытия Синьяк предпринимает многочисленные шаги, чтобы обеспечить дивизионизму новые преимущества.

"В следующую среду общее собрание независимых, - пишет он как-то[103] Тео ван Риссельбергу, - на нем состоится назначение членов комитета по развеске. Мы окажем давление на выборах, чтобы [нео]импрессионисты были в нем в большинстве. Невозможно предсказать, какими окажутся решения комитета по развеске; в него входят Сёра, Люсьен Писсарро и я. Мы сделаем все возможное, чтобы отстоять интересы наших друзей... Не сомневайтесь, что мы будем вопить что есть мочи... бороться с тупыми членами комитета - идиотами и маразматиками".

Независимые, у которых, судя по этому письму, дела, кажется, шли не очень гладко, теперь оказались в гуще парижской художественной жизни. Мелкие торговцы картинами, такие, как папаша Тома с бульвара Мальзерб, начинают даже проявлять к ним интерес. Занятным человеком был этот папаша Тома. У себя в витрине он выставлял только те полотна, которые с наибольшей вероятностью могли шокировать прохожих. Но стоило кому-либо из них пожать плечами или каким-то образом выразить неудовольствие, как Тома пулей вылетал из своего магазина и обрушивал на беднягу оглушительную брань. Случалось, он ограничивался тем, что переворачивал холсты в витрине обратной стороной. Или же ставил рядом с ними блюдо с устрицами либо коробку сардин, которые, по его замыслу, должны были олицетворять членов академического жюри. Завсегдатаев бульвара Мальзерб забавляли его причуды. Представительницы прекрасного пола, живущие в квартале, обходили его магазин стороной: женщины знали, что за Тома водилась еще одна странность - он имел привычку заглядывать под юбки из своего подвального окошка.

"Сёра приводил его в оцепенение! " - скажет Гюстав Кокио.

Дивизионистам удалось закрепить за собой один из пяти залов выставочного помещения. Однако он принадлежал им не целиком, так как они были вынуждены разделить его с художниками, в той или иной степени близкими к импрессионистическому направлению, такими, как Ван Гог, Анри Делавалле (он брал уроки в Понт-Авене у Гогена), или, увы, такими, как "клуазонист" Анкетен. На стенах зала, обтянутых серой тканью,

---

[103] 103 Это письмо, опубликованное Джоном Ревалдом, не имеет даты.

выделялись произведения Сёра, Синьяка, Дюбуа-Пилье, Люсьена Писсарро, Анграна, Максимилиана Люса, Лео Госсона и Анри-Эдмона Кросса, который еще не отважился перейти на пуантилистскую манеру.

В прошлом году в одной из своих статей Фенеон выразил удивление по поводу того, что все картины остались в прямоугольных рамах, тогда как "представляется более верным заключить пейзаж: в овал или круг"[104]. И Дюбуа-Пилье откликнулся на это пожелание, выставив картину в круглой раме с фиолетовыми полосками; впрочем, она ни в коей мере не удовлетворила Ф. Ф. Не больше пришлись ему по вкусу и чересчур усложненные новшества Сёра, который экспериментировал с раскрашенными рамами.

Кажется, Фенеон был не очень высокого мнения о холсте "Парад", вместе с "Натурщицами" и восемью рисунками присланном на выставку Жоржем Сёра. Если он отмечал в "Натурщицах", исполненных "безмятежного, высшего спокойствия, ...наиболее честолюбивый порыв нового искусства", то явно остался равнодушным к другому полотну, не найдя в нем ничего "интересного, кроме применения к ночной сцене метода, пригодного лишь для передачи эффектов дневного освещения"[105].

Сёра вряд ли мог подозревать, что "Парад" вызывает чувство неловкости. Друзья смягчали свое критическое отношение, осторожничали, однако не могли скрыть разочарования. "В этом новом для него поиске эффектов, обусловленных газовым освещением, - писал Гюстав Кан, - мсье Сёра, быть может, не достигает того гармоничного и пленительного впечатления, какое производили его "Натурщицы", но он приложил к этому немало усилий..."[106] Но чем дальше от дружеского круга, тем меньше снисходительности. Не говоря уже о явных противниках, которых ничто не заставит смягчиться, даже симпатизирующие Жоржу Сёра критики не пощадили его "Парад". Гюстав Жеффруа утверждал, что картина "имеет жалкий вид, грешит скудостью силуэтов, неумело контрастирована"[107].

Подобные отзывы, безусловно, не могли вывести Сёра из состояния растерянности. На редкость восприимчивый к критике, он всегда испытывал некоторую досаду из-за того, что его великие старшие коллеги, импрессионисты, не смогли его понять и поддержать. В данных обстоятельствах наиболее болезненным, вероятно, оказался для него укол, нанесенный язвительной репликой Дега. Кто-то из группы (несомненно, им был Синьяк) привел Дега в Павильон и, показав картины Сёра, долго излагал ему доводы в пользу неоимпрессионизма. Дега удалился с ворчанием, пересек залы и, резким жестом ткнув наугад в какую-то картину, воскликнул. "А может, вот он и станет художником будущего?! " Полотно принадлежало кисти Таможенника Руссо[108].

Сёра слушал, взвешивал каждое слово. Не говоря ни да, ни нет, он соглашался с некоторыми замечаниями. Он вернется к более простому способу будет покрывать рамы лишь точками дополнительных цветов; рамы "Натурщиц" и "Парада" он уничтожит. Что касается самой картины "Парад", то Сёра больше ни разу ее не выставит.

Сами по себе успех или неудача картины в конечном счете не имеют большого значения; но в таком тщательно продуманном и сознательном движении вперед, какой была эволюция художника, это всецело определяло последующую судьбу его творчества. Сегодня

---

[104] 104 "Ар модерн", 1 мая 1887 г.

[105] 105 "Ар модерн", 15 апреля 1888 г.

[106] 106 "Ревю эндепандант", апрель 1888 г.

[107] 107 "Жюстис", 11 апреля 1888 г.

[108] 108 Со слов Амбруаза Воллара.

движение приостановилось. Должен ли он думать, что ошибся или продолжает ошибаться? Похвалы, которые расточали "Натурщицам", не мешали ему задаваться вопросами относительно этого полотна. Он знал, что Синьяк принимает картину с некоторыми оговорками, повторяя, даже усиливая свои прежние упреки: мазки чересчур дробные по отношению к поверхности полотна, тем более что там есть "большие свободные пространства"; "это придает прекрасной живописи какой-то механический и мелковатый вид; ...гладкие поверхности... выглядят неприятно, ...все приобретает серую тональность"[109]. В течение ближайших недель Сёра нарисует уменьшенную копию картины - размером приблизительно сорок на пятьдесят сантиметров, - чтобы понять, насколько обоснованна подобная критика.

Как бы желая вернуться к своим истокам, испытывая потребность вновь исследовать места, некогда его вдохновлявшие, он опять зачастил на остров Гранд-Жатт, где начал рисовать два пейзажа: один при ярком солнце[110], другой в пасмурную погоду; Сёра хотел сопоставить свои знания, сомнения и то, в чем он уже удостоверился, с видами этого знакомого уголка.

Приходил туда частенько поработать рядом с ним и Шарль Ангран. Когда появлялся его товарищ, Сёра уже был за мольбертом; он только поднимал голову, не оставляя палитры, на несколько секунд отрывал "прищуренные глаза от мотива" и откладывал кисть лишь для того, чтобы пожать руку Анграну, а затем вновь принимался рисовать, молча посасывая свою трубку - "трубку первого причастника", по выражению Анграна.

Праздные шалопаи, которые в будние дни хозяйничали на острове, почти пустынном в это время, иногда швыряли в Сёра камнями. Так они обычно поступали с художниками, посещавшими Гранд-Жатт; наиболее зловредные норовили порвать холсты, и порой это им удавалось. Подобной неприятности не избежал и Жорж Сёра, он рассказывал об этом молодому писателю, страстному любителю гребли, Морису Бобуру, с которым время от времени возвращался домой по вечерам; поезд с империалом доставлял их из Аньера на вокзал Сен-Лазар. "Обладающий чувством собственного достоинства, скромный и простой, - так отзывался о Сёра Бобур, - однако до такой степени проникнутый мыслью о необходимости и достаточности науки и химии в искусстве, что это приводило меня в изумление".

Беседы Сёра с Анграном по окончании рабочего дня касались скорее технических вопросов. Художники садились на паром "Артийёр" и возвращались в столицу через ворота Шанперре и авеню де Вилье. Разговор вращался вокруг живописи, дополнительных цветов, одновременного контраста. Совсем недавно вдоль Сены были посажены деревья, и Сёра не уставал "показывать" своему спутнику, как "их зеленые верхушки приобретают розовый ореол на фоне серого неба".

За весенние месяцы трава, растущая на берегу, заметно вытянулась и в конце концов скрыла от взгляда Сёра часть лодки, помещенной на первом плане одной из его картин.

"Поскольку... он жаловался на эту помеху, - рассказывает Ангран, - мне ничего не оставалось, как оказать ему услугу и подрезать траву, ибо я склонен думать, что он готов был уже пожертвовать лодкой. Однако Сёра не был рабом натуры, о нет! Но относился он к ней уважительно, не отличаясь богатым воображением".

Все, что ускользало от контроля рассудка, все, что он не в силах был подчинить власти своей мысли, Сёра игнорировал или не желал брать в расчет. Конечно, воображение у него было небогатое, но он отрицал воображение точно так же, как отрицал эмоции, вдохновение и все случайное в человеческих чувствах. И при этом мало кому из художников удалось

---

109 109 Дневник Синьяка, запись от 28 декабря 1887 г.

110 110 В настоящее время находится в Музее изящных искусств Брюсселя.

прийти к подобному "мечтательному видению"[111], поэзии более яркой и чарующей; но Сёра отвергал и эту поэзию, отказывался признавать ее наличие в своих произведениях. Размышляя о том, что говорят о нем некоторые литераторы и критики, он заявил Анграну: "Они видят в том, что я делаю, поэзию. Нет, я просто применяю свой метод, вот и все". Романист Поль Адан, недавно похваливший художника в своей статье, сравнил персонажей картины "Воскресенье на острове Гранд-Жатт", с "египтянами на стелах и саркофагах, дефилирующими в благочестивой процессии"[112]. Какая литературщина! И Сёра прокомментировал: "Я нарисовал бы не хуже, хотя и в иной тональности, битву Горациев с Куриациями".

Вне метода все обречено на провал. Если, работая над "Парадом", он сбился с верного пути, если теперь вынужден рассматривать свое полотно как неудачное, то не вправе возлагать ответственность за это на науку. Несомненно, он допустил какую-то ошибку в интерпретации или в применении теоретических положений. Надо выбираться из тупика. Он снова берется за изучение теорий Шарля Анри, наведывается к ученому в гости, чтобы обсудить с ним все эти вопросы у него дома, на набережной д'Анжу. Иногда Сёра посещает его вместе со своими друзьями. Начинающий писатель, протеже Фенеона, Жорж Леконт, который в мае стал главным редактором журнала "Краваш", был ошеломлен одной из дискуссий, развернувшейся в доме Шарля Анри в присутствии Писсарро.

"Мсье Шарль Анри обращался к художникам с мелком в руках, - напишет однажды Жорж Леконт, - и беседовал с ними об искусстве, стоя у доски. Вспоминаю одну сумбурную беседу такого рода, когда под самый ее конец мсье Шарль Анри присел на корточки перед огромной черной доской, которую в ходе этого странного эстетического диспута он сверху донизу, вдоль и поперек испещрил уравнениями и формулами. Эти мудреные рассуждения о свете - а они были довольно-таки темными - не произвели, должно быть, никакого впечатления на Писсарро, художника, влюбленного в истину и поэзию, взволнованного и искреннего выразителя своих чувств. Но серьезный и терпеливый Жорж Сёра, с юношеским пылом воспринявший эти теории и готовый слушать их без конца, изложил теоретические построения более ясным языком художника, дабы Камиль Писсарро в свою очередь мог ими проникнуться"[113].

Вряд ли в тот день теории Шарля Анри вдохновили Писсарро. Постепенно, без шума, но тем не менее неуклонно он отходил от неоимпрессионизма. Его отношения с Сёра и Синьяком по-прежнему оставались дружескими. Писсарро всегда чувствовал и продолжает чувствовать свою связь с ними. Но он утратил веру.

Восприняв эти теории, оснащенные научным аппаратом, он, возможно, и удовлетворил ту часть своего "я", которая находила удовольствие в доктринах, формулах, оторванных от жизни абстракциях, но вместе с тем подавил в себе нечто другое, то, что было пронизано чувственностью и интуицией, что отвечало трепетному дыханию жизни, что как раз и сделало его тем художником, каким он был. Это другое восстало в нем. Утратив животворную силу, художник переживает нечто вроде бесплодия, некое подобие склероза. Редкие полотна, которые он создавал, оказывались неестественно-безжизненными. Куда девался тот, прежний Писсарро?!

Тяжкое испытание для пятидесятивосьмилетнего художника, ввязавшегося в авантюру, для него безысходную. Не следует ли ему, преодолев последствия губительного опыта, попытаться в конце концов вновь обрести себя и вернуться к отвергнутому им прошлому? До какой же степени щекотливым представлялось ему в этом случае его положение по

---

[111] 111 Гюстав Жеффруа.

[112] 112 "Ви модерн", 15 апреля 1888 г.

[113] 113 Жорж Леконт. "Писсарро". Париж, Бернхейм-Жён, 1922.

отношению к Сёра и Синьяку, какими неизбежно удручающими казались раздоры между "нео" и бывшими импрессионистами и насколько неуместными выглядели все более злобные высказывания Фенеона, например его грубые нападки на "старых волков импрессионизма", по словам критика, "упорствующих в своей наугад проявляемой бесшабашной отваге, исторгающих ономатопеи, которые так никогда и не сложатся в стройные фразы"! Клод Моне, выставивший привезенные им из Антиба марины в галерее на бульваре Монмартр, где управляющим был Тео ван Гог, подвергся разносу со стороны безжалостного Ф. Ф.: "Плодовитость импровизатора... блестящая посредственность..."

"Тео ван Гог, кажется, не удовлетворен статьей Фенеона, - писал в июле Камиль Писсарро сыну Люсьену, - он сказал мне, что Моне предупреждал его, будто этого следовало ожидать. Вот увидишь, расхлебывать все это придется мне; однако я не хочу подливать масла в огонь и стараюсь насколько возможно успокоить и тех, и других. В то же время я не могу отвечать за чужие идеи, особенно если они справедливы, хотя и кажутся мне слегка преувеличенными".

Синьяк, завзятый ценитель лодок (один из его парусников, белый гуари с черным заостренным носом, Малларме окрестил "Пристежным воротничком"), открыватель благодатных для живописца уголков - в прошлом году он "открыл" Коллиур, скоро "откроет" Сен-Тропез, - посоветовал Сёра отправиться летом на побережье Кальвадоса, в городок Пор-ан-Бессен, куда он ездил в начале своей карьеры три года подряд - в 1882, 1883 и 1884-м.

В этом небольшом рыбачьем порту с малочисленным и трудолюбивым населением Сёра приступит к серьезной работе: он использует теории Шарля Анри в серии пейзажей, пытаясь избежать поверхностного применения этих теорий. Он не намерен отступать ни от одного из положений ученого, но при этом попробует включить их в более сложную систему, сохраняющую глубину и перспективу в картине, не утрачивая при этом ее декоративной ценности. Вызов, брошенный Сёра, поистине поразителен. Он ставит перед собой задачу ни много ни мало, - с одной стороны, отнестись к картине как плоской поверхности с двумя измерениями, а с другой - придать ей третье измерение, обусловленное наличием перспективы.

В конечном счете художник мог бы себе позволить вольно интерпретировать, скажем, виды скал или набережных Пор-ан-Бессена, изменяя их по своему усмотрению. Но сделать это ему мешает отказ от воображения, отказ, который нельзя объяснить только недоверием Сёра к тому, что неподвластно разуму, он исходит из глубины его натуры. Как художник, Сёра принадлежал к редкой породе людей, завороженных реальностью до такой степени, что они не в силах ее исказить - слова так и останутся для них ненайденными. В случае с Сёра ненайденными окажутся краски. Таким образом, ему необходимо было отыскать соответствующие его замыслу пейзажи. И поиски часто приводили его в труднодоступные места[114].

Художник начинает не менее шести полотен, рисует аванпорт во время отлива и прилива[115], вход в аванпорт[116], мост и набережные[117], гавань в воскресный день с полощущимися на ветру флагами[118], журавлей и просвет в облаках.

---

[114] 114 На это указывает Анри Дорра.

[115] 115 Первое из этих полотен принадлежит Городскому музею искусства в Сент-Луисе (США), второе - Лувру.

[116] 116 Собственность Музея современного искусства в Нью-Йорке.

[117] 117 Собственность Института искусств в Миннеаполисе.

[118] 118 Собственность Музея Крёллер-Мюллера в Оттерло.

Почти во всех этих произведениях Сёра пытается выиграть пари, заключенное им с самим собой. Он подвергает различные элементы марин, выстроенных по законам перспективы, незначительным деформациям, добиваясь декоративного эффекта. Так, в "Журавлях и просвете в облаках" облака громоздятся над морем извилистыми линиями. На полотне "Вход в аванпорт" море испещрено тенями невидимых облаков. Еще более отчетливо это проявляется в картине "Воскресенье", где тканям флагов приданы волнистые складки, которые с точки зрения строгого реализма можно было бы считать излишними: в самом деле, они объясняются одним только стремлением к декоративному эффекту. Благодаря этому художнику удивительным образом удалось соединить в маринах, написанных в Пор-ан-Бессене, две столь разные задачи.

В то время как он упорно продолжал трудиться, в августе случился неприятный инцидент.

Синьяк, который с июня живет на бретонском побережье Ла-Манша, в Портриё, как-то в августе прочел статью Арсена Александра, опубликованную в "Пари" и довольно неприятную по тону для дивизионистов и, что еще хуже, почти оскорбительную для друзей Сёра:

"Сёра, этот подлинный апостол точки, человек, который внедрил ее в живопись, присутствовал при ее рождении, наконец, мастер, работающий не покладая рук, мог бы легко убедиться в том, что его авторство оспаривается малосведущими критиками или не слишком щепетильными друзьями".

Синьяк возмутился. Слишком хорошо зная о ранимости Сёра в подобных вопросах, он не сомневался, что в данном случае окажется главным виновником именно он. Сёра и на этот раз воспримет все преувеличенно. Несмотря на их дружбу и то уважение, которое он к нему питал, Синьяк не мог "оставить без ответа" подобную клевету. Он тотчас написал Жоржу Сёра письмо, в котором спрашивал, "не он ли инспирировал эти слова"; написал Синьяк и Писсарро, чтобы поделиться с ним своими чувствами: "Во всяком случае, Вы сами понимаете, что, если бы Сёра откровенно не плакался Александру, тот не мог бы знать о мелочной ревнивости нашего превосходного товарища".

В ответном письме от 26 августа Сёра заверил Синьяка, что он здесь ни при чем:

"Из этой статьи я знаю только фразу, которую ты приводишь в своем письме. Если бы мсье Александр сказал мне: "Я напишу это", я бы ему ответил: "Но Вы оскорбите Синьяка, или Писсарро, или Ангрена, или Дюбуа. Я не хочу никого оскорблять". Но я ему вообще ничего не говорил, кроме того, что я всегда думаю: чем больше нас будет, тем менее оригинальными мы будем выглядеть, и в тот день, когда все начнут писать в этой технике, она потеряет всякую цену, и художники начнут искать нечто новое, что уже и происходит.

Я имею право так думать и говорить, потому что я начал писать в этой манере, чтобы найти что-то новое, найти собственную живопись.

Вот все, что я мог ему сказать. Что касается начала фразы, оно, очевидно, относится к статье в "Матэн", где меня называют учеником Писсарро... Я не могу с этим согласиться, это неверно. Я ему на это указал".

Сёра добавил, что в последний раз виделся с Арсеном Александром более года назад и что выставлялся вместе с Синьяком "...в отдельном зале, чего не сделал бы, - уточнил он, - если бы думал о своих товарищах то, что ты мне приписываешь". На полях письма последний комментарий: "Однако я говорю не много".

Эта эпистолярная дискуссия не представляла бы в конечном счете особого интереса, если бы не имела последствий, которых Синьяк, по всей видимости, совершенно не ожидал. Возмущение Синьяка подтолкнуло Камиля Писсарро к откровениям; он отбросил свои колебания и угрызения совести. После душевного смятения, в котором он оказался из-за своего окончившегося неудачей эксперимента, Писсарро представилась возможность избавиться наконец от того, что его угнетало, покончить раз и навсегда с тяготившей его

раздвоенностью. "Воистину если Сёра спровоцировал статью, на которую Вы мне указываете, писал художник, - то он потерял голову". Но Писсарро не останавливается на предположениях и продолжает:

"Как, разве было недостаточно того, что с самого начала мы принимали строжайшие меры предосторожности, подчеркивая это в разговорах с Фенеоном, Дюран-Рюэлем и всеми, кто занимался новой живописью, чтобы оставить за Сёра славу быть во Франции первым, кому пришла в голову мысль применить на практике науку, касавшуюся живописи? Сегодня он хотел бы быть единственным ее обладателем!.. Но это абсурд!.. Что ж, дорогой Синьяк, придется выдать Сёра патент на изобретение, если это может польстить его самолюбию..."

И Писсарро переходит к изложению существа проблемы, своей проблемы:

"В целом искусство не укладывается в рамки научной теории. Если бы у Сёра было только это, уверяю Вас, он вызвал бы у меня слабый интерес. Разве нельзя создавать шедевры, пользуясь только черным и белым цветами? А Вы, мой дорогой Синьяк, думаете ли Вы, что это суть Вашего таланта? К счастью, это не так. Не поддавайтесь же влиянию этой пустой болтовни, сохраняйте спокойствие, творите без суеты, и пусть кричат завистники. У Вас есть все, что нужно для того, чтобы заниматься искусством..."

Конечно, его рассуждения Синьяк прочел с изумлением. К тому же Писсарро этим не ограничился. Уже долгие месяцы страдая от того, что обернулось для него непосильными оковами, изнуренный необходимостью следовать за Сёра слишком суровыми тропами, он мог бы сказать себе правду: эта дорога действительно никуда его не приведет, он не создан для этих крутых откосов и голых вершин. Но люди редко признаются в своих промахах, и Писсарро, излив свое недовольство Сёра-человеком, обрушивается на его метод, вскрывает его опасность, считая губительными его пример и его суровую дисциплину и, неожиданно обретя силы в том, что, как ему показалось, он нашел в возмущенном Синьяке единомышленника, с жаром убеждает последнего отказаться от всех ограничений - конечно же, во имя свободы.

"Для будущего нашего "импрессионистического" искусства необходимо, продолжал он, - оставаться вне влияния школы Сёра. Впрочем, Вы сами это почувствовали еще раньше. Сёра - это в чистом виде Школа изящных искусств, он пропитан ею... Так проявим же осмотрительность, ведь здесь нас и подстерегает опасность. Речь сейчас идет не о технике, не о науке, речь идет о нашей традиции; ее надо сберечь. Итак, используйте науку, которая принадлежит всем, но сохраните в себе тот дар чувствовать, которым Вы обладаете как художник свободной расы, и предоставьте Сёра решать свои проблемы, они, очевидно, будут полезными. Таков его удел. Но творчество это нечто более возвышенное! - заканчивает он. - Имеющий уши да услышит! "

Теперь уже Синьяк не может не понимать - Писсарро оставляет "нео". Незначительный инцидент, приведший к обмену письмами[119], ускорил принятие решения, которое давно зрело в душе художника из Эраньи. Как бы то ни было, наука внушала Писсарро слишком большое уважение, чтобы он перестал вдруг выдавать себя за "научного" импрессиониста. Однако он отказался от пуантилирования и отныне будет открыто критиковать точечный метод. Ренуар был прав.

"Я много размышлял о способе, который позволил бы обходиться без точки, - пишет Писсарро где-то после 6 сентября Люсьену. - Надеюсь, что найду его, но я еще не решил вопрос чистого тона, разделенного без жесткости... Что нужно сделать, чтобы достичь чистоты и простоты точки и одновременно густоты мазка, гибкости, свободы, непосредственности, свежести ощущения, присущих нашему импрессионистическому искусству? Вот вопрос. Это весьма сильно меня занимает, ибо точка невыразительна, лишена плотности, полупрозрачна, скорее однообразна, чем проста, далее в работах Сёра, и прежде всего в работах Сёра... Я много думаю над этим вопросом и собираюсь отправиться в Лувр,

---

[119] 119 Они опубликованы Д. Ревалдом.

чтобы посмотреть на некоторых художников, интересующих меня, под этим углом зрения".

Отступничество ошеломило Синьяка.

Сёра же отнесется к нему с привычным для него безразличием, как ко всему, что не касается его творчества. Важно только его искусство. Он продолжал восхождение по суровым тропам, ведущим на вершину его горы.

Поведение Писсарро - это, несомненно, реакция художника, избравшего слишком неподходящий образец для подражания. Это также реакция художника, для которого этот образец отнюдь и не подходил, что бы он там себе ни воображал. Художник в нем несовместим с теоретиком и может существовать лишь в атмосфере непосредственного и свежего ощущения, о котором он упоминает в своем письме к Люсьену, - существовать лишь тогда, когда он находится в гуще жизни, когда погружен в стихию, которую Сёра как раз и стремится обуздать, запечатлеть в окаменении вечности. В Писсарро восстала сама жизнь, испытавшая над собой насилие.

В то же самое время по странному совпадению Сёра вводит в композицию своего пор-ан-бессенского полотна "Мост и набережные" персонажи, до этого не фигурирующие ни на одной из его марин. Помимо нескольких силуэтов на заднем плане, на переднем застыли в неподвижности таможенник, ребенок, а также женщина с какой-то ношей. Застыли, окаменели - безусловно. Но их присутствие нарушает абсолютное одиночество, характерное для марин художника. Жизнь вторгается в его одинокое царство, погруженное в невыразимо сонное оцепенение, - царство моря, берегов и причалов.

И как если бы этот прилив жизни проявлялся всюду и сдерживаемые до поры жизненные силы, накапливаясь, вдруг начали вырываться наружу, распространяться везде, где только можно - в однообразные и суровые будни художника вторглось то, что он всегда старался подавить, изгнать, - та мрачная сила, которая дает рождение всему живому и его же обрекает на гибель в стихийном, обретающем самые разные формы натиске, в слепом и торжествующем порыве.

Кто-то скажет однажды в связи со спорами между художниками, что Сёра "отдавался этой стихии целиком в надежде, что она даст ему пищу как художнику. Тогда он выходил из своего уединения, обнаруживая жадность озабоченной поисками волчицы, но последовать за ним обратно в его убежище было невозможно"[120]. Поразительный образ, и какой точный! В самом деле, мог ли кто-нибудь, даже Синьяк, похвалиться тем, что был когда-то в действительно близких отношениях с художником, что знал, помимо его эстетических идей, о чем он размышляет и что чувствует просто как человек? В Жорже Сёра иногда раскрывался художник и никогда - человек. Как только художнику удавалось сказать все, что он хотел, человек исчезал. Сегодня, однако, жизнь проникла в его непроницаемое уединение. В его существование вошла женщина.

Ее звали Мадлен Кноблох. Мать Мадлен была ничем не примечательной уроженкой Мозеля, перебравшейся в Париж. Отец неизвестен. Ей двадцать лет. Трудно представить себе более неожиданную подругу для такого интеллектуального человека, каким был Сёра. Все, что внушало ему отвращение или ужас, все, что оправдывало его аскетизм творца, побуждало создавать, так сказать, минеральный мир, воплощалось в этой женщине. Обладая яркой, раскрывшейся красотой, Мадлен Кноблох отличалась весьма посредственным умом; если Сёра - воплощение рассудка, она - сама плоть. Ее несколько тяжеловатые черты не несли на себе никаких следов одухотворенности, которая освещала бы или оттеняла ее пухлое лицо пустой болтушки. Она принадлежала к той категории девушек, которых инстинкт, едва они созревают, замыкает в узкие рамки женского мира и которые в ожидании мужчины проявляют интерес лишь к окружности своей груди или объему бедер. С ее мясистой шеей, округлыми плечами, пухлыми руками, набухшими грудями, выпирающими из тесного корсета, она излучала животную сущность самки во всей ее свежести. Это было

---

[120] 120 Люси Кутюрье.

тело. Материя, которая манила, притягивала к себе, материя живая, что позволяло ей продолжать жизнь. Да, мэтр дивизионизма и эта женщина составляли странную пару. Жизнь подстерегла Сёра, и он оказался в ловушке инстинкта.

Влюбленность привела к тому, что художник сосредоточил свои усилия в новой для него области - в жанре портрета. Зимой 1888-1889 годов он рисует Мадлен, пудрящуюся за маленьким туалетным столиком с изогнутыми ножками[121]. Этот стол и стоящее на нем овальное зеркало, украшенное розовой лентой и поддерживаемое изогнутыми металлическими прутиками, отличаются вызывающе дурным вкусом. Но благодаря умелой стилизации Сёра извлекает из этого обстоятельства яркий декоративный эффект. К тому же ему приходит в голову странная мысль нарисовать на заднем плане себя, как отражение в висящем на стене зеркале в бамбуковой оправе. Позднее свое изображение он уничтожит. Сёра показал картину одному из своих друзей, и тот, естественно, не зная, кто эта женщина и в каких она отношениях с художником, предположил, что автопортрет может вызвать насмешки. Тогда Сёра стер свое изображение, заменив его горшком с цветами.

Художника продолжала беспокоить проблема рамы. Фенеон считал неудачными его опыты с раскрашенными рамами, и Сёра с этим согласился. В портрете Мадлен он предпринял новую попытку, которая на сей раз получила одобрение Ф. Ф. Она уже не затрагивала самой рамы: на ней, "теоретически белой", Сёра лишь указал "дополнительные цвета, излучаемые пограничными цветами". Бордюр нарисован непосредственно на самом полотне; выполненный в достаточно бледной тональности, он подготавливает переход от картины к раме. Сёра снабдит этим бордюром не только свои новые полотна, но прибавит его к своим старым работам, из-за чего ему придется иногда - как, например, в случае с "Гранд-Жатт" - натягивать холсты на подрамники более крупных размеров.

Свою пятую выставку независимые предполагали открыть в марте 1889 года. Однако обстоятельства складывались так, что она вряд ли могла состояться. Конфликты постоянно будоражили Общество, возглавлявшие его председатели сменяли один другого. Сёра, измученный этими распрями, потребовал в декабре проведения собрания в кафе "Маренго", чтобы принять неотложные меры. Его инициатива ни к чему не привела. Выставка будет организована лишь после избрания нового председателя - спустя несколько месяцев.

В феврале Сёра - как бы в вознаграждение - выставит свои работы в Брюсселе, куда его, а также Писсарро, Максимилиана Люса, Кросса, Моне и Гогена пригласила "Группа двадцати".

Последний, которого Группа до сих пор держала на расстоянии, не делал тайны из того, что намерен устроить в Брюсселе "внушительную выставку в противовес точке"[122]. В течение лета, проведенного в Понт-Авене, Гоген уточнил - как продолжение клуазонизма - формулу синтетического искусства, характеризующегося широкими однородными цветовыми мазками. Как и Сёра, Гоген отказался от отблесков и пестроты импрессионизма. Как и Сёра, он мечтал о постоянстве. Но его средства достижения этой цели были другими, так же как другими были мотивы его поступков, понимание смысла жизни. Авторитарный, властный, он стремился к художественной независимости. Гоген пытался искоренить увлечение точечным методом среди знакомых художников. Дивизионизм - это враг, которого надо одолеть и над которым саркастичный Гоген не перестает иронизировать. Тем летом в Понт-Авене все его окружение распевало песенку о точке. Эмиль Бернар накропал

---

121 121 Чаще всего картину датируют зимой 1889-1890 годов. На мой взгляд, это неверно. Следует остановиться на 1888-1889 годах, дате, указанной, впрочем, Синьяком. Шарль Ангран уточняет, что портрет был написан в ателье на бульваре Клиши. Значит, Сёра покинул эту мастерскую осенью 1889 года. В то время, с мая, Мадлен Кноблох была беременна, но этого не видно на полотне Сёра. Значит, портрет был написан раньше. (В настоящее время находится в Институте Курто в Лондоне.)

122 122 См. "Жизнь Гогена", ч. II, гл. 3.

стихи "Рипипуэнтиады", выдумав персонаж по имени Рипипуэн[123], списанный с Писсарро, которого из-за "его почтенной длинной бороды и старого таланта" друзья Гогена считали "воинствующим и грозным апостолом"[124] дивизионизма. И этот вот персонаж, родившийся от зеленой и красной капусты, декламировал такие стишки:

Рисуя, не входите в раж.
Коль вы задумали пейзаж,
Не день, а два вам наблюдать
И бормотать, и бормотать:
"Точней старайся ставить точки,
Одну, две, три - три крохотные точки" (дважды)
Тому же, кто вас обвинит,
Что, мол, круглы они чрезмерно,
Ответьте важно и надменно:
"Красив и их квадратный вид.
Издалека отменны точки!
Одна, две, три - три крохотные точки" (дважды)[125].

Гоген, чье пребывание в Арле рядом с Ван Гогом скоро подойдет к драматической развязке, готовится к встрече в Брюсселе. Он пошлет туда двенадцать полотен. Посылка Сёра будет состоять всего из семи работ: это "Натурщицы", "Гранд-Жатт в пасмурную погоду" и пять марин, написанные в Пор-ан-Бессене, а также три рисунка.

Париж, находившийся во власти буланжизма - "бравый генерал" выставил свою кандидатуру на выборах в палату депутатов, которые состоятся 27 января, - охвачен теперь другой лихорадкой: в мае торжественно откроется Всемирная выставка и Республика отметит ею столетие Революции 1789 года. Для этой выставки уже в течение двух лет инженер Гюстав Эйфель возводит на Марсовом поле металлическую башню, порождающую резкие протесты. Триста интеллектуалов, среди которых, помимо Мейссонье, Бонна, Жерома, рядом оказались такие личности, как Дюма-сын и Гюисманс, Шарль Гарнье и Гуно, Мопассан и Сюлли Прюдом, подписали петицию, направленную против проекта этой "головокружительно нелепой башни, господствующей над Парижем наподобие гигантской черной заводской трубы". В начале 1889 года Сёра первым из многочисленных художников, вдохновлявшихся позднее сооружением Эйфеля[126], отправился на Марсово поле, чтобы запечатлеть на крокетоне силуэт еще не достроенной башни, которая, однако, уже поднялась до своего четвертого этажа.

Интерес, неожиданно проявленный к сиюминутному событию, мог бы вызвать удивление, если бы и в самом деле Сёра усматривал в нем только злобу дня. Поскольку инженер вступил в соперничество с архитектором и не желал идти ни на какие уступки, не становилась ли башня своего рода триумфом инженера и символом его могущества, не знаменовала ли она собой победу трезвого расчета? И не отвечало ли это устремлениям самого художника?

Предполагая поехать в Брюссель на банкет "Группы двадцати", Сёра заканчивал свой крокетон Эйфелевой башни среди возбуждения, вызванного решающей избирательной

---

123 123 От "Rit du petit point" - смеющийся над маленькой точкой (франц.).

124 124 Эмиль Бернар.

125 125 "Речитатив маленьких точек и руководство по их применению", опубликовано в "Реновасьон эстетик" (апрель 1909 г.).

126 126 В том же 1889 году Луи Айе нарисует площадь Согласия с Эйфелевой башней на заднем плане. Впоследствии башня появится в произведениях Робера Делоне, Боннара, Громера, Шагала.

баталией, в которую ввязались сторонники и противники Буланже. Даже Синьяк принял в ней участие, рисуя карикатуры на генерала, предназначенные для листовки, направленной против кандидата-диктатора. Окружение Сёра, которое состояло преимущественно из художников и писателей, сочувствующих идеям анархистов, понятное дело, было настроено непримиримо по отношению к буланжизму.

Баталия казалась заведомо проигранной. Вечером 27-го не осталось никаких сомнений в том, что на следующий день хозяином Франции станет Буланже. И в самом деле, выборы обеспечивали ему подавляющий успех. Пока подсчитывались голоса, толпа заняла центр Парижа, собравшись перед рестораном "Дюран" на площади Мадлен, где Буланже вместе со своим штабом ждал объявления результатов голосования. Толпа была наэлектризована до предела, она уже не владела собой, сотрясаемая страстной дрожью; крики "ура" и какие-то смешавшиеся друг с другом стоны разносились над столицей. "На Елисейский дворец! Да здравствует Буланже! " Но вождь, этот самец, разбудивший Ясенский инстинкт толпы, тот, кто посеял все это безумие, оказался на поверку кем-то вроде опереточного героя. Он уклонился от настойчивых просьб своих друзей, умолявших его откликнуться на призыв толпы и двинуться на Елисейский дворец. Проходят часы. Буланже велит подать ему карету и уезжает. "Пять минут первого ночи, господа, - сказал кто-то. - Уже пять минут, как буланжизм пошел на спад! "

В Брюсселе Сёра вновь встретился со своими бельгийскими последователями. Тео ван Риссельберг выставился на этот раз с блеском. Он показал, в частности, два портрета, выполненных в соответствии с принципами дивизионизма, один из них - портрет мадам Эдмон Пикар. Но публика разочаровало ли это Сёра? - проявляла гораздо меньше интереса к "нео", чем к Гогену, "который, по словам Октава Мауса, пользуется привилегией более других возбуждать в свой адрес насмешки"[127]. Это и впрямь привилегия; со времен Мане и Курбе сколько знаменитостей (о, Буланже!) начинали с того, что совершали насилие над толпой!

В феврале, когда Сёра вернулся в Париж, некий любитель искусства выразил желание приобрести картину "Натурщицы" и один рисунок. Октав Маус сообщил об этом художнику и осведомился, за какую сумму тот согласился бы ее продать.

"Если Вы сможете получить 60 франков за рисунок, я буду доволен, ответил Сёра 17 февраля. - Я очень затрудняюсь назначить цену за моих "Натурщиц". Я считаю год работы по семь франков в день. Видите, какая выходит сумма. Однако личность любителя может сыграть роль в вопросе о разнице между моей ценой и его".

Но, несмотря на уступчивость Жоржа Сёра, сделка не состоялась.

Что-то происходило вокруг него. Что-то происходило всегда. Человеческое море подобно тому морю, в котором Сёра увидел образ вечной мечты, но его волнения никогда не прекращаются. Все в нем пребывает в движении, оно непостоянство, порыв и упадок, кипение амбиций, сталкивающихся друг с другом; волны накатываются одна на другую, охваченные всеобщим стремлением к жизни, и их относит вдаль убаюкивающая зыбь времени.

Башня инженера Эйфеля поднимается все выше на фоне парижского неба. 9 апреля скончался престарелый Шеврёль; ему было сто три года; каждое утро он ездил в карете на Марсово поле посмотреть, как идет строительство. С первого числа этого месяца Буланже находится в бегах; будучи человеком слабовольным, он, по выражению одного из своих бывших соратников, "попросту удрал"[128]. По дороге в Касси Синьяк остановился в Арле и нанес визит Ван Гогу, который лежал в больнице после своего декабрьского кризиса.

---

[127] 127 "Салон двадцати" в Брюсселе, "Краваш", 16 февраля 1889 г.

[128] 128 Буланже покончит с собой на могиле своей любовницы на брюссельском кладбище "Иксел" 30 сентября 1891 г.

Переписываясь с ним, он пытался заинтересовать Ван Гога публикациями Шарля Анри, достоинствам которого собирался публично воздать должное Ф. Ф.

"Отныне, - заметит Фенеон, - вооруженный эстетическим угломером и тройным дециметром Шарля Анри, со спокойной душой и без лишних слов критик сможет зафиксировать ритм и степень окраски, величину углов, характер линий, записать имя художника, название работы, проставить несколько цифр, а читатель, обратясь к таблице, составленной мсье Брониславом Зебровским для десяти первых биллионов, проверит, относятся ли числа, символизирующие такое-то произведение искусства, к формуле 2n или являются первыми числами формулы 2n+1".

Гогена же нисколько не интересуют эти соображения. Когда-то в письме к Шуффенекеру он изложил взгляды, весьма близкие к выводам Шарля Анри: "Есть линии благородные, лживые и т. д.; ...есть тона благородные и пошлые, есть спокойные, утешительные гармонии и такие, которые возбуждают Вас своей смелостью..."[129] Но Гоген занимался не только математикой; он предвосхитил то направление, которое заявит о себе повсюду, выступая против мистического отношения к науке, против культа материалистической видимости, и восстановит значение эмоции и мечты, наделит ими незримое и таинственное. В глубинах человеческого моря образуются великие течения, в водоворотах которых индивидуальное поглощается коллективным. Соперничество, страсти и нетерпеливость людей лишь добавляют немного своей пены. В связи с Всемирной выставкой Гоген пытался извлечь для себя кое-какую выгоду. Прямо на территории выставки, в кафе "Вольпини", художники из его группы и он сам повесили свои лучшие работы. Одна из них, акварель, написанная на Мартинике Шарлем Лавалем, будет снабжена в каталоге такой иронической ремаркой: "Собственность мсье Рипипуэна".

Настоящий Рипипуэн, однако, может теперь поделиться с дивизионистами разве что своими воспоминаниями. В прошлом году он нарисовал меньше десяти полотен - добротных, но посредственных, без огонька. В феврале он признался Фенеону, что ищет "способ заменить точки". Он возвращается к своему прошлому.

Другие, напротив, полагали, что они устремляются в будущее, приспосабливая технику Сёра к академической живописи. Прецедент имел место три года назад. Весной 1886 года, когда состоялась последняя выставка импрессионистов, Альбер Беснар, в прошлом лауреат Римской премии, выставил в Салоне портрет, выполненный в канонической фактуре, но умело сдобренный дозой импрессионизма. "Загоревшийся пожарный" - эта убийственная формулировка принадлежала Дега. "Дерзость" прославленного художника вызвала некоторое смятение в кругах официальных живописцев. Однако оно пошло на пользу. Через несколько месяцев после этого Писсарро негодовал по поводу псевдореволюционера. "Наш злейший враг, - говорил он, - тот, кто нас грабит, кто считается нашим вождем, выкрадывая у нас наши находки и приспосабливая их к вкусам ротозеев". А Дега презрительно издевался: "Он летает на наших крыльях".

История повторялась. Когда в 1885 году два друга Сёра, Эрнест Лоран и Аман-Жан, удостоились стипендии для поездки в Италию, они поделили ее с молодым жителем Тулузы Анри Мартеном[130]. Последний, происходивший из небогатой семьи, начал с того, что в пятнадцать лет поступил на службу к торговцу сукном. Чувствуя непреодолимую тягу к искусству, он представил доказательства того, что может быть живописцем, и через четыре года Тулуза сделала его своим стипендиатом и послала в Париж. Здесь Анри Мартен поступил в мастерскую другого тулузца - весьма знаменитого Жан-Поля Лорана. Но можно задаться вопросом, было ли стремление Мартена к занятиям искусством подлинным призванием творца, не являлось ли оно влечением иного рода, которое, впрочем, часто

[129] 129 См. "Жизнь Гогена", ч. I, гл. 4.

[130] 130 См. "Жизнь Гогена", ч. I, гл. 3.

путают с первым и которое представляет собой желание добиться успеха. Делая первые шаги у Лорана, Мартен рисовал не то, что соответствовало его складу, а то, что могло понравиться другим. Он обращался к сюжетам, аналогичным тем, которые брал учитель-академик, и эксплуатировал его рецепты. В Салоне, открывшемся весной того года, он выставил нечто новое. Воспользовавшись правом, предоставляемым ему категорией участника, идущего "вне конкурса" - в силу этого обстоятельства полотна Мартена были автоматически допущены на выставку, - он показал "Праздник Федерации", где применил пуантилистскую технику, но одну только технику, так как ничто в этом произведении, в остальных отношениях сугубо традиционном, не оправдывало ее использования. Полотно вызвало ропот и было встречено так же, как и три года назад "импрессионистический" портрет кисти Беснара.

"Наш официальный перевозчик", "грабитель импрессионистов и неоимпрессионистов", - негодующе восклицал Синьяк, который с тех пор не переставал публично порицать Анри Мартена[131].

Сёра, как обычно, хранил молчание.

Тогда как в Салоне, взбудораженном этим скандалом в благородном семействе, происходили пышные торжества, а у подножия башни, сооруженной Эйфелем, разворачивался шумный парад Всемирной выставки, где по разделу живописи золотой медали удостоится Анри Мартен, Сёра узнал от Мадлен Кноблох, что в ней также зашевелилась жизнь: молодая женщина ждала ребенка.

II
ЧЕРНАЯ ПТИЦА

Тогда, подобно сомнамбуле,
Фогар поднялся и вошел в море.
Раймон Руссель

Сёра привык проводить лето на берегу Ла-Манша, но в этом году его пребывание там будет весьма непродолжительным.

Он покидает нормандское побережье и отправляется в район Пикардии, который несколько лет назад посетил вместе с Аман-Жаном, когда один из друзей пригласил их в Рю[132]. Сёра останавливается в Кротуа, расположенном в нескольких километрах от Рю, в заливе Соммы. Там он начинает две марины. Они будут закончены только по возвращении в Париж, во всяком случае к открытию в начале сентября пятой выставки независимых.

Независимые нашли, наконец, энергичного председателя, Вальтона, который придаст деятельности их Общества желанный импульс. На выставке, развернутой с 3 сентября по 4

---

131 131 Жак Генн, "Разговор с Полем Синьяком": защищаясь, Мартен уверял, что не был знаком ни с произведениями неоимпрессионистов, ни даже с работами импрессионистов, что речь идет о случайном совпадении "параллельных поисков". Как бы то ни было, эти поиски были хорошо вознаграждены. В 1899 году, через восемь лет после смерти Сёра, Синьяк напишет: "Картины Анри Мартена, фактура которых полностью заимствована у неоимпрессионизма, встречают благосклонный прием у публики, критиков, муниципальных комиссий и государства... В его исполнении пуантилизм допускают в Люксембургский музей, Ратушу, тогда как великий Сёра, основоположник разделения цветов и создатель стольких спокойных и величественных произведений, до сих пор еще неизвестен". Анри Мартен продолжил свою блестящую карьеру; в 1917 году он был принят в Академию изящных искусств. Там он оказался рядом с Альбером Беснаром, избранным туда пятью годами раньше, ставшим к тому же в ноябре 1924 года членом Французской академии. После его смерти, последовавшей в декабре 1934 года, Беснара чествовали так, как мало кого из художников, он был назван "Гюго в живописи", его сравнивали с Делакруа. "Он принадлежит к той же королевской породе", - писал о нем самый молодой из его коллег по Французской академии.

132 132 Очевидно, в 1883 г.

октября, в помещении Общества садоводства, в доме номер 84 по улице Гренель-Сен-Жермен, будут показаны работы, присланные ста двадцатью художниками. Сёра и Синьяк следят за развеской полотен. Но, несмотря на их старания, им так и не удастся удовлетворить пожелания всех своих коллег дивизионистов. Луи Айе, человек по характеру весьма нелегкий, примется ворчать на них: его картину "Площадь Согласия" можно было бы повесить и в более освещенном месте.

31 августа на банкете, устроенном в Пале-Рояле, собрались участники выставки и некоторые покровители искусств. На этих застольях, кстати очень веселых, Сёра не более разговорчив, чем обычно. Вальтон нарисовал ради этого случая шуточное меню, а в жареную дичь воткнул маленькие флажки, представляющие цвета Общества - красный и голубой. За десертом все принялись напевать песенку. Таможенник Руссо, над которым присутствующие не переставали подшучивать, с серьезным видом изложил содержание нескольких куплетов.

Торжественно открытая муниципальным советом и его председателем, выставка в первый же день привлекла около двух с половиной тысяч зрителей. Вальтон и впрямь оказался превосходным организатором. В залах много зелени, стены задрапированы, на полах ковры. К корсажам дам прикалывают букетики красных и голубых цветов.

Участие Сёра в выставке ограничилось двумя маринами из Кротуа и картиной "Мост и набережная", написанной в Пор-ан-Бессене. Писсарро посетил выставку вместе с Фенеоном и Анри де Ренье. Как и следовало ожидать, он не очень высоко оценил картины дивизионистов: по его словам, они "жалки, бледны, невзрачны, особенно Сёра и Синьяк". Разумеется, в этом повинна, на его взгляд, "однообразная и застывшая техника точки". Однако и Ф. Ф. не проявил большого восторга. Практическое приложение теорий Шарля Анри показалось ему в маринах Сёра слишком поверхностным.

"От этого страдает правдоподобие картин, - напишет он в своем отчете [133] . - Раковинообразные облака на полотне "Кротуа" малоубедительны. Хотелось бы, чтобы персонажи, гуляющие по набережной в "Пор-ан-Бессен", были более гибкими: если походка гуляющего ребенка очаровательна и подлинна, то размытые изображения таможенника и женщины с охапкой хвороста или фукуса остаются неубедительными".

В этой же статье Фенеон отметил, что Камиль Писсарро отвернулся от неоимпрессионизма и что Люсьен не отстал от своего отца в творческой эволюции - в "этих шатаниях", как написал Ф. Ф.

Сдержанное отношение Фенеона не очень-то смущало Сёра. У художника появилась теперь уверенность в том, что он достиг своей цели, что его система образует законченное и стройное целое и применима к любому сюжету. Различные предпосылки и следствия его эстетики и техники отныне сложились в строгую систему. При первом же удобном случае он, впрочем, сделает их достоянием гласности, чтобы раз и навсегда закрепить свое на них право.

А пока он озабочен другим - вопросами материального порядка: надо подыскать квартиру. К этому его побуждают предстоящие вскоре роды Мадлен.

Подходящее жилье удается найти возле площади Пигаль, в том переулке Элизе-де-Боз-Ар, где за два года до этого Антуан дал первое представление "Свободного театра"[134]. Сёра будет жить в доме номер 39, совсем рядом с этим залом, имеющим номер 37.

Дом, в который он переезжает, представляет собой старое строение, лишенное особой привлекательности. Но подобным вещам он придает гораздо меньше значения, чем раньше. Определенная склонность к эстетству Синьяка, который, например, снабжал свои книги переплетами, гармонично сочетающимися с текстом - так, он выбрал серебристо-голубой

---

[133] 133 "Вог", сентябрь 1889 г., и "Ар модерн", 27 октября 1889 г.

[134] 134 В настоящее время улица Андре Антуана.

цвет для Леонардо да Винчи, золотисто-белый пергамент для Рембо и Малларме, фиолетовый цвет для Бодлера, синий и оранжевый для Кана, пурпурный и черный для Толстого, холодно-розовый для Поля Адана, - должно быть, весьма удивляла Жоржа Сёра. Для него жилье это прежде всего место, где стоит его мольберт. Воскрешала ли эта узенькая улочка в его памяти воспоминания, связанные с недавней историей живописи? Поднимаясь к коллегам Монмартра, за оградой дома под номером 14 он мог увидеть сад Пертюизе, охотника на львов, портрет которого в полный рост Мане нарисовал в 1880 году на фоне этого сада[135].

Обустраиваясь в новой мастерской, он узнает об отъезде одного из своих лучших друзей - Дюбуа-Пилье. Теперь "нео" уже не смогут рассчитывать на его дружбу, советы, предупредительность. Арсен Александр замолвил за него словечко в военном министерстве. Но положение Дюбуа-Пилье в республиканской гвардии оставалось нелегким. Полковник продолжал изводить его, упрекая в том, что, занимаясь живописью, он компрометирует корпус, в котором служит. Короче говоря, чтобы покончить с такой ситуацией, начальству пришлось прибегнуть к классическому способу продвижения по службе; желая удалить Дюбуа-Пилье из Парижа, ему присвоили чин командира эскадрона и назначили командовать жандармской ротой в Верхнюю Луару. В конце ноября художник-офицер покинул Париж и отправился в Ле-Пюи.

Сёра снова погружается в работу, если только можно считать, что он ее прерывал. На следующей выставке независимых - благодаря деятельному участию Вальтона она состоится весной 1890 года - он намерен показать полотно, в котором разрабатывает новую для него тему движения. И какого движения! Самого что ни на есть стремительного, передаваемого в неистовости тех кадрилей и канканов, ради которых на Монмартр стекаются толпы жуиров.

После открытия в начале октября "Мулен Руж" за кадрилями утвердилась ослепительная и громкая слава. Звезды "Мулен" - Ла Гулю, Валентин Бескостный, Грий д'Эгу - были настоящими знаменитостями[136]. И хотя "модернизм" подобной танцевальной сцены не безразличен Сёра, он прежде всего видел в этом сюжете возможность продемонстрировать, что его метод способен передать движение ничуть не хуже, чем состояние покоя.

Сёра не посещал "Мулен Руж". Его почти не интересовали звезды кадрилей. В расположенном поблизости от его дома Монмартрском кабачке "Концерт Старого света" каждую неделю выступали танцовщицы и танцоры из "Элизе-Монмартр". Атмосфера в этом низкопробном кабаре, плохо освещенном, сыроватом, с тошнотворными запахами, была скорее зловещей. Но здесь Сёра нашел то, что искал. Две танцовщицы: Коксинель и Ла Узард - и два танцора: Л'Артийёр и Блондине - послужат ему в качестве моделей.

Художник с увлечением берется за композицию "Канкан". Полотну предшествовали два крокетона и этюд довольно большого размера[137]. Сёра не только не замедляет темпа работы, но, напротив, кажется, наращивает его. Творческий подъем художника никогда не спадал.

Чтобы запечатлеть движение, он разрабатывает необычайно сложный "механизм", вписывая изогнутые и прямые линии в композицию, где благодаря безупречной геометрии для каждого, даже самого незначительного, элемента определено его место. На первом плане, ниже сцены кафе-концерта, находятся музыканты и один зритель. В глубине на сцене четыре танцора, - с высоко поднятой правой ногой.

---

[135] 135 Сад Пертюизе исчез в 1894 г.; на его месте была построена церковь Св. Иоанна Евангелиста.

[136] 136 См. "Жизнь Тулуз-Лотрека".

[137] 137 Один из крокетонов находится в настоящее время в Институте Курто в Лондоне, этюд - в Художественной галерее Олбрайта (США), полотно - в Музее Крёллер-Мюллера в Оттерло.

Однако усилия Сёра направлены не только на то, чтобы передать движение. Он хочет - и это тоже новшество - выразить атмосферу веселья, но веселья деланного, как и положено для такого мотива. Ощущения подобного веселья, столь чуждого его натуре, художник достигает посредством выбора линий и цветов. Но к этому добавляется и определенная доля юмора. Стилизация, к которой стремится художник и которая позволяет ему безошибочно создавать декоративные эффекты, также усиливает карикатурность изображаемого. Сёра не лишен чувства юмора, хотя он редко извлекал из этого пользу. Разве не проникнут юмором его "Гранд-Жатт" (достаточно вспомнить обезьянку с длинным хвостом, которую держит на поводке женщина, или трубача)? Теперь же, позволяя себе большую свободу, он создает иронически окрашенный образ зрителя с профилем жирного поросенка на первом плане, подчеркивает слащавое личико первой танцовщицы, щегольскую позу танцора, который выгибается за ее спиной, усиливает нелепость женских бантов или задравшихся в стремительном порыве танца фалд фрака.

В этой картине угадывается влияние с уважением относившегося к Сёра художника-плакатиста Жюля Шере, чья большая выставка как раз открылась в декабре в Париже. Случайно ли это совпадение?.. Тогда же Сёра в первый и последний раз выступил в роли иллюстратора. Он нарисовал обложку к роману Виктора Жоза "Дамский угодник"[138]. Этот писатель польского происхождения настоящее его имя Виктор Добрский, - автор легких, пользующихся спросом книг, несомненно, обладал даром подбирать иллюстраторов для своих романов, делая их причастными к судьбе своих опусов. После Сёра он обратился к Тулуз-Лотреку и Боннару: его "Королева радости" будет выпущена в свет с афишей первого и под обложкой второго.

Не позволяя себе ни малейшей передышки, поглощенный осуществлением своей задачи, откладывая кисти лишь глубокой ночью, и с каждым разом все позднее, Сёра без устали продолжал работать над картиной, будто его подгоняла необходимость побыстрее ее закончить, представить последнее доказательство универсальности своего метода, будто близость цели вдруг распалила его до крайности, повергла в лихорадочное состояние, побуждая трудиться с удвоенной энергией. Если только... Если только в душе художника не шевельнулось предчувствие, если только некий тревожный голос не стал нашептывать ему знакомые каждому слова - предупреждение Екклесиаста: "Все, что может рука твоя делать, по силам делай; потому что в могиле, куда ты пойдешь, нет ни работы, ни размышления, ни знания, ни мудрости".

Предельное умственное напряжение не позволяет ему внимательнее прислушиваться к гудению людского роя вокруг него. С головой уйдя в изнурительный труд, он не сходит со своей узкой тропинки, продвигаясь вперед ценой тяжких и длительных усилий, еще более равнодушный, чем когда-либо, ко всему, что непосредственно не затрагивает творчества или теоретических раздумий - его творчества, его раздумий; он творит в одиночку день за днем, ночь за ночью, влекомый единственной страстью, и на произведения Сёра ложится печать вечности, подобная той, которой фараоны отмечали возводимые ими в безмолвии пустынь пирамиды.

В то время как он покрывал мазками свой холст - размер "Канкана" метр семьдесят на метр сорок, - в январе 1890 года Синьяк в очередной раз (вместе с Айе и Дюбуа-Пилье) отправился представлять "нео" на выставку "Группы двадцати" в Брюссель; Сёра, конечно же, рассеянно слушал рассказ о суматошных днях, проведенных в Бельгии, о споре Тулуз-Лотрека и Синьяка с одним из членов группы, Анри де Гру, который позволил себе возмутительные высказывания в адрес Ван Гога, и дело едва не окончилось дуэлью; в конце концов де Гру покинул "Группу двадцати"[139].

---

[138] 138 Подготовительный набросок обложки находится в Фонде Барнза (Мерион, США).

[139] 139 См. "Жизнь Тулуз-Лотрека", ч. II, гл. 1.

Может быть, Сёра в большей степени взволновало неожиданное отступничество Луи Айе? Последний сообщил Синьяку 10 февраля, что выходит из рядов "нео".

"Когда меня увлекло, захватило импрессионистическое движение, - писал он Синьяку, - я думал, что имею дело с группой интеллигентных людей, помогающих друг другу в творческих поисках во имя одного - чистого искусства, и я верил в это в течение пяти лет. Последовавшая как-то череда распрей заставила меня задуматься, а когда я задумался, передо мной встало прошлое, и я увидел, что группировка, которую я принимал за объединение ищущих людей, разделена на два лагеря: одни ищут, другие пребывают в спорах, сея смуту (возможно, делают они это непреднамеренно) и не имея никакой другой цели, кроме скачек с препятствиями... Цепочка фактов привела к тому, что я потерял всякое доверие. Не желая жить в сомнениях и терзаться вечными муками, я решил отстраниться..."[140]

Через несколько дней, шестнадцатого февраля, Мадлен Кноблох родила мальчика. Сёра официально признал его, но вряд ли проявил большую изобретательность в выборе имени. Самого Сёра звали Жорж-Пьер; сыну он дал имя Пьер-Жорж.

Безразличие?.. Рождение ребенка, вероятно, лишь ненадолго отвлекло Сёра от работы. "Я качу на всех парах, точно живопишущий паровоз" - эти слова, которые Ван Гог восемнадцать месяцев назад написал из Арля брату Тео, Сёра вполне мог отнести на свой счет. Человек из породы холодных, замкнутый и молчаливый, как бы мало он ни походил на живописца, нарисовавшего подсолнухи и теперь оказавшегося в приюте Сен-Реми, Сёра тем не менее был невероятно похож на него в главном - он был так же поглощен одной идеей, страстью, заставлявшей его идти все дальше и дальше!

Через месяц, 20 марта, откроется шестая выставка Общества независимых, запланированная Вальтоном; и Сёра спешит окончить "Канкан" к этому сроку. Его намерение нанести решающий удар, продемонстрировать всем богатство и универсальность своего искусства (его здание теперь уже достроено) не вызывает сомнений. Он выставит не менее восьми полотен: "Канкан", портрет Мадлен, который он назвал "Пудрящаяся женщина", два пейзажа Гранд-Жатт, нарисованные в 1888 году, и четыре марины из Пор-ан-Бессена; к этим картинам маслом он добавит два рисунка, портреты Поля Алексиса и Синьяка.

Показ работ на выставке кажется ему тем более своевременным, что один из номеров "Ом д'Ожурдюи", выход которого почти совпадает с экспозицией, будет посвящен ему, Сёра.

"Ом д'Ожурдюи" - небольшой журнальчик, печатающийся на четырех страницах. Каждый из его выпусков отводится какому-нибудь знаменитому современнику, чей цветной портрет печатается на первой странице. Текст о Сёра напишет Жюль Кристоф; и художник надеется, что критик разъяснит суть его метода. Отныне всякая возможность двусмысленных толкований будет устранена.

Увы! Этой весной Сёра предстоит пережить множество неприятностей и разочарований, часто усугубляемых тем преувеличенным значением, которое он им придает. Его отношение к признанию за ним авторства на метод всегда было болезненным. Возможно, оно обострялось близостью цели. По крайней мере это можно было бы предположить, поскольку причина первого огорчения смехотворна: прочитав в начале марта один из номеров "Ом д'Ожурдюи", посвященный Писсарро, художник ощутил досаду.

Посетив Сёра поздно вечером, Шарль Ангран нашел его в удрученном состоянии. Что же такого неприятного мог написать Жорж Леконт, автор статьи о Писсарро? Может быть, приписал Камилю Писсарро метод, по праву принадлежащий Сёра? Нет... Художника огорчило и вывело из равновесия всего-навсего следующее: Леконт описывал метод дивизионизма, "не указав, кто его ввел". Анграну было невдомек, что Сёра может переживать из-за такой ерунды. Он попытался, как он говорит, образумить своего друга и,

---

[140] 140 Письмо опубликовано Д. Ревалдом.

дабы отвлечь его от мрачных мыслей, увел в кафе Гербуа.

Переутомление, конечно же, не могло не сказаться на нервной системе Сёра и, возможно, даже на физическом состоянии этого крепкого человека, подтачиваемого внутренним огнем. Для журнала "Ом д'Ожурдюи" Максимилиан Люс набросал его портрет в неполный профиль, на котором художник изображен исхудавшим, с покрытыми щетиной впалыми щеками, выпирающими скулами; ухо сильно оттопырено, ноздря просвечивает. Люс запечатлел его у мольберта: Сёра наносит точки на полотно длинной кистью, подняв руку, слегка наклонив туловище и пристально вглядываясь в картину; он застыл в неподвижности, охваченный каким-то трепетным порывом.

Сёра имел основания быть недовольным выставкой независимых и ее результатами. В самом деле, она не оправдала его ожиданий.

И все же это была блестящая выставка! В какой уже раз Вальтон проявил свои замечательные организаторские способности. Он собрал не менее ста семидесяти участников, среди которых было немало художников, недавно примкнувших к дивизионизму, таких как Гийомен, Виллет или доктор Гаше. Благодаря его стараниям выставку, в этом году опять разместившуюся в Павильоне Парижской ратуши, торжественно открыл президент Республики Сади Карно. Вклад в экспозицию неоимпрессионистов как никогда был внушительным и разнообразным. К французским художникам присоединились их бельгийские коллеги: Тео ван Риссельберг, Вилли Финч, Анри ван де Вельде. На ней представлен и Дюбуа-Пилье. Несмотря на то, что он жил в отдалении, он не забывал товарищей: из Ле-Пюи он прислал на выставку восемь полотен, одно из которых написано под впечатлением горного массива Веле - это вид из его окна на Сен-Мишель-д'Эгюиль зимой, на его взметнувшийся в небо вулканический пик.

Однако вопреки надеждам Сёра его работы не привлекли к себе особого внимания. Писсарро прежде всего заинтересовался картинами Ван Гога. То же самое относилось и к Гогену, который заявил Тео, что "гвоздь выставки" - это полотна его брата. Враждебно настроенный к Сёра и неоимпрессионистам, Гоген во время посещения павильона счел нужным продемонстрировать свое предпочтение другим художникам и перед одним из полотен Руссо (возможно, это был "портрет-пейзаж", озаглавленный "Я сам", вызывавший насмешки) театрально заявил: "Вот истина, вот будущее... Да, это живопись! Больше здесь нет ничего, что заслуживало бы интереса".

Критика была безжалостна к Сёра. "Канкан" вызывал язвительные нападки.

"Похоже, это живописное изображение хореографических забав, которым предаются клиенты "Элизе-Монмартр", - отмечала "Салю пюблик". - Можно подумать, что перед нами одна из тех разноцветных картонок, что служат патронками при изготовлении тапочек швейцаров. Это просто уморительно".

Со своей стороны, "Монитёр де л'Арме", поиздевавшись над "живописью, созданной с помощью шумовки", над "веснушчатостью", восклицает:

"Кто не видел картину Сёра, с изображенными на ней танцовщицами, блаженными и напуантилированными, не изведал всей глубины человеческого падения! "

Вероятно, те, кто печатал эти "комплименты", были глупцами. Но как много людей (даже среди друзей художника), не доходя, разумеется, до столь утрированных и потому вызывающих улыбку суждений, сомневались в правоте одиночки, поставившего еще один эксперимент. Стилизация, подчеркивающая юмористический характер полотна, озадачила Тео ван Гога. "Внешне это очень любопытно, но идеями не богато", - написал он Винсенту. Жюль Антуан, брат актера, не скрывал своего разочарования:

"Вынужден заявить, что я не обнаружил в произведении мсье Сёра тех откровений, которые надеялся в нем найти, исходя из предварительных суждений о его картине. Мне говорили о Шере, но о Шере столь же просвещенном, сколь и артистичном, работающем в соответствии с новыми четко определенными принципами. Мсье Сёра ошибся, так как чудесные афиши Шере по-прежнему остаются, и по цвету и по рисунку, в тысячу раз более выразительными, чем его произведение, серое по цвету, несмотря на разделение тона, и

неточное по рисунку, несмотря на использование угломера. Этот художник лучше других в группе оснащен технически. Ясно, что чересчур ограниченная техника его сковывает и препятствует свободному выражению темперамента - а это единственное, что действительно интересно в искусстве".

Факт еще более настораживающий: Фенеон молчал; на сей раз он не опубликовал своего обычного отчета о выставке. Красноречивое молчание... Смысл этого молчания будет ясен Синьяку лучше, чем кому-либо другому, когда он прочтет записку от Ф. Ф.:

"Ваша выставка независимых превосходна... Вы, несомненно, триумфатор этого Салона. Те, чье мнение может вас интересовать (Адан, Вьеле-Гриффен, Ретте, Ажальбер, де Ренье и т. д.), были абсолютно единодушны в день вернисажа и после него".

Короче, лишь один человек выразил свое восхищение. Им был Гюстав Кан. Поэт выразил его безоговорочно и доказал это на деле, купив "Канкан".

В номере "Ом д'Ожурдюи", появившемся до того, как выставка закрылась, Жюль Кристоф отозвался о "Канкане" сочувственно, однако в тоне его ощущалось нечто неприязненное. Он писал: "...финал невероятной кадрили на сцене Монмартра, где, танцуя со своими несуразными партнерами, две миниатюрные, устремившиеся ввысь женщины выглядят так, словно совершают священный ритуал кампонга. Жорж Сёра знает, - добавлял Кристоф, - почему он рисует или пишет подобным образом. Он пользуется стройной системой. Это логично, может быть, даже чересчур логично! "

Этот номер журнала принес Сёра новое разочарование. Художник не поленился передать Кристофу заметку, в которой изложил принципы своего метода, но последний не разобрался, что к чему, и отдельные ее куски были набраны в типографии самым беспорядочным образом.

Журнал "Ом д'Ожурдюи" решительно посвящает свои номера неоимпрессионистам. Вслед за Писсарро и Сёра отдельных выпусков удостоились Дюбуа-Пилье и Синьяк. Впрочем, ничего удивительного в таком выборе темы не было: журнал следовал рекомендациям Фенеона.

Последний сам напишет текст о Синьяке. У критика и художника созрел замысел, кажется одинаково восхищавший обоих: художник создаст портрет критика, но "не просто портрет, - как сообщал Синьяк своему другу, - а хорошо скомпонованную картину, очень продуманную в линиях и цвете". В течение уже двух лет Синьяк работал вместе с Шарлем Анри, принимал участие в подготовке некоторых его научных трудов, делая к ним иллюстрации или чертежи. Эти занятия пагубно отразились на его живописи. И доказательством этого станет портрет Фенеона, который изображен в профиль с огромным цикламеном в руке, "на декоративном ритмическом фоне из объемов и углов, тонов и оттенков", как гласила претенциозная подпись под картиной.

Хотел ли Фенеон сделать Синьяку приятное? Проявляющий обычно такую точность в отношении дат и цифр, в исследовании, опубликованном в "Ом д'Ожурдюи", он отмечал - не упоминая при этом имени Сёра, - что техника дивизионизма "около 1885 года" привлекла нескольких молодых художников... Можно представить, как возмутился Сёра, который, регулярно читая "Ом д'Ожурдюи", из номера в номер находил все новые поводы для раздражения.

Не откладывая, он написал Фенеону письмо, обращая его внимание на "неточность". "Я протестую, - сообщал он критику, - и восстанавливаю с точностью до пятнадцати дней следующие даты". Он напоминает Фенеону, что с самого начала пытался найти "формулу оптической живописи", что прочел Шарля Блана еще в коллеже и что начал писать "Гранд-Жатт" в 1884 году, на Вознесение, что, с другой стороны, Синьяк нарисовал свои первые две картины с использованием техники разделения цветов - впрочем, они датированы - лишь в марте-апреле 1886 года.

"Такова истина, - заключил он. - Вы должны признать, что тут есть нюанс и что, если я и был неизвестен, существовали тем не менее и я, и мой метод".

Сёра написал это письмо 20 июня и вскоре после этого уехал в окрестности Дюнкерка.

Лето он провел в небольшом порту Гравелин, который вел достаточно активную торговлю со своими соседями по бельгийскому побережью.

Здесь Сёра почерпнул темы для небольшой серии работ маслом, принадлежащих к числу самых необычных в его творчестве. Эти марины, в которых Сёра добился наивысшей строгости, напоминают чистейшую музыку; они удивительно красноречивы в своей обнаженной простоте.

Фарватер Гравелина, напротив которого он почти всегда работает, дает ему линейные элементы, определяющие структуру его композиций. Еще более удивительными, чем сами полотна, являются, несомненно, некоторые крокетоны, с присутствующими в них чисто живописными обертонами: стилизация форм превращается здесь в абстракцию.

Сёра в очередной раз подступил к границам неведомых владений, входить в которые он не решался, но к которым неумолимо влекла художника логика его эволюции.

Творческий пыл Сёра не ослабевал. За недели, проведенные в Гравелине, он создал не менее четырех полотен, шести крокетонов [141] и сделал множество подготовительных рисунков.

Работая над этими произведениями, он вернулся к проблеме рамы, пытаясь окончательно ее решить. До сих пор бордюры, которые он рисовал, выполнялись в бледной тональности. Полагая - и в этом он признался позднее Верхарну, что зал в Бай-рейте будет затемнен с целью сосредоточить все внимание на одной, ярко освещаемой сцене, он красит теперь бордюры в более насыщенные цвета. Возможно, Жюль Кристоф и не был уж так далек от истины, определив его в "Ом д'Ожурдюи" как "колориста вагнерианского толка". Разумеется, по возвращении в Париж Сёра снова возьмется за свои старые картины, чтобы и их тоже снабдить этим темным бордюром.

Во второй половине августа, когда работа его была в самом разгаре, он получил ошеломляющее известие. Только что внезапно скончался Дюбуа-Пилье. Во время инспекционной поездки в Салетт он заразился оспой. Его поместили в больницу. Болезнь прогрессировала так стремительно, что через неделю, 17 августа, Дюбуа-Пилье умер от кровоизлияния в мозг; ему не было и сорока пяти лет. Известие опечалило Жоржа Сёра. Он уважал этого доброго товарища, с "верным сердцем" и "прямым характером"; с интересом и симпатией относился к его эстетическим исканиям, хотя и отвергал выводы, к которым он приходил.

В ослепительном сиянии августовского солнца, отраженного пирсом, пролетает большая черная птица...

За три недели до этого, в конце июля, в Овер-сюр-Уаз покончил с собой Ван Гог; Сёра узнал об этом от Синьяка: "Он всадил себе пулю в бок; она прошла тело и застряла в паху. Он шел два километра, истекая кровью, и пришел умирать в свой трактир".

Тень от черной птицы продолжает скользить туда и сюда по набережным. Ван Гог еще моложе, чем Дюбуа-Пилье, - ему всего тридцать семь лет...

В те же дни Сёра получил письмо от Мориса Бобура, писателя, который обратился к художнику за разъяснениями относительно его картин и метода. В длинном ответном письме от 28 августа, лишенном каких бы то ни было стилистических красот и столь же строгом, как записка ученого, Сёра подробно изложил основы своей теории, к которым он уже ничего не сможет добавить.

Мелкий почерк Сёра покрывает лист бумаги.

"Эстетика.

Искусство - это гармония.

Гармония - это аналогия противоположных, аналогия сходных элементов тона, цвета, линии, рассматриваемых в соответствии с доминантой и под влиянием освещения, в

---

[141] 141 Одно из этих полотен в настоящее время находится в Институте искусства в Индианаполисе, другое - в Музее Крёллер-Мюллера в Оттерло; два крокетона принадлежат: один - Институту Курто в Лондоне, другой - Музею Аннонсиад в Сен-Тропезе.

радостных, спокойных или печальных сочетаниях".

Сёра проводит черту.

" Противоположности :

в отношении тона - яркий (светлый) по сравнению с более темным;

в отношении цвета - дополнительные цвета, то есть известный красный противопоставляется своему дополнительному цвету и т. д. (красный зеленому; оранжевый - синему; желтый - фиолетовому);

в отношении линий - линии, образующие прямой угол".

Еще одна черта.

"Радостный тон - это светоносная доминанта; радостный цвет - это теплая доминанта; радостная линия - линия, поднимающаяся от горизонтали вверх.

Спокойный тон - это уравновешенность темного и светлого; спокойный цвет - уравновешенность холодного и теплого цвета; спокойная линия горизонталь.

Печальный тон - это темная доминанта; печальный цвет -холодная доминанта; печальная линия - линия, идущая вниз от горизонтали".

Сёра набрасывает два маленьких рисунка, на них вертикальные или косые линии, идущие вверх или вниз от горизонтали. Затем он снова проводит черту и пишет:

"Техника.

Известно, что воздействие света на сетчатку имеет некоторую длительность, в результате происходит синтез. Средство выражения - это оптическое смешение тонов, цветов (локального цвета и цвета освещения: солнца, керосиновой лампы, газа и т. д.), то есть различного света и реакций на него (теней), соответственно законам контраста, градаций и излучения".

Пробел.

"Рама должна быть в гармонии, противоположной тонам, цветам и линиям картины".

Сёра иллюстрирует это противоположение двумя крохотными рисунками. Перечитав письмо, он кладет его в конверт.

На улице августовское солнце пылает над неподвижными просторами моря.

III
ЦИРК

Сыны человеческие уловляются,
Ибо человек не знает своего времени.
Священное писание

Осень. Сёра и Синьяк, должно быть, никогда не были столь активны. Каждый на свой лад, разумеется.

Синьяк с головой ушел в общественные дела. В октябре "Группа двадцати" приняла его в свои ряды. "Не бойтесь загружать меня работой в интересах ассоциации", - написал он вскоре Октаву Маусу, передав ему просьбу поблагодарить от его имени членов группы. По настоянию Синьяка независимые художники решили организовать ретроспективный показ произведений Дюбуа-Пилье в рамках своей следующей выставки. Он также с рвением взялся за подготовку ретроспективной экспозиции Ван Гога (как у "Группы двадцати", так и у независимых), хотя и был не очень высокого мнения о его творчестве (голландец, считал он, "интересен лишь своим безумием".). Отметим, между прочим, что эти планы Синьяка, кажется, не слишком вдохновляли Эмиля Бернара: он тоже готовил выставку произведений Ван Гога, негодуя по поводу того, что ему перебежал дорогу ненавистный Синьяк; после смерти Тео ван Гога, последовавшей в январе, он далее станет убеждать его вдову "запретить ретроспективу у независимых"[142].

---

[142] 142 Джон Ревалд. Позднее Эмиль Бернар присвоит себе славу первого организатора выставки Ван Гога.

Что касается Сёра, то он с еще большим пылом продолжал свои эксперименты. Сёра приступил к работе над новой композицией довольно большого размера (высотой метр восемьдесят пять и шириной метр пятьдесят), вновь обратившись к теме движения; теперь речь шла о наезднице, мчащейся по арене цирка Фернандо на глазах у зрителей, заполнивших амфитеатр. В том самом цирке Фернандо, который не раз удостаивался внимания художников: он вдохновлял Ренуара, написавшего "Жонглерш", Дега, создавшего "Лолу"; а года два назад к теме цирка обратился и Тулуз-Лотрек, нарисовав "Наездницу в цирке Фернандо"; и вполне возможно, что речь шла об одной и той же молодой женщине - задорной и нервной рыжеволосой актрисе, которая ради любви стала звездой акробатической верховой езды[143].

Композиция этой картины будет такой же, если не более сложной, как композиция "Канкана". Художник прочерчивает на холсте синей краской сетку, с помощью которой он с присущей ему точностью вычислит место и расположение персонажей - их будет более сорока - и деталей фона. Эта композиционная сложность ярко контрастирует с исключительной экономией средств, к которой прибегает Сёра, в частности с преднамеренной бледностью цветовой гаммы; художник ограничивается использованием желтого, красного и синего цветов.

Вечерами он часто отправляется в цирк Фернандо и зарисовывает то наездницу, то мсье Луаяля, то странную шапочку клоуна (он изобразит его со спины на первом плане композиции). Время от времени он берет туда с собой Анграна; во всяком случае, Сёра изобразит своего друга сидящим в цилиндре сразу же за ареной, в первом нижнем ряду амфитеатра, заполненного зрителями.

Ангран, как и тридцатишестилетний уроженец Макона, новоиспеченный адепт неоимпрессионизма Ипполит Птижан, был в числе самых прилежных посетителей мастерской Сёра. Он один из немногих знакомых художника, посвященных в тайну существования если не ребенка, то по крайней мере самой Мадлен Кноблох.

Этой благосклонности удостоился и Птижан. Сёра воспылал дружескими чувствами к бывшему ученику Кабанеля, человеку застенчивому, с кроткими глазами, который, казалось, был напуган жизнью; и для этого, вероятно, имелись основания: будучи сыном коммерсанта, он не без риска пустился в авантюру на поприще искусства, обладая самыми заурядными способностями. Однако недостаточно прослыть известным в своих деревне или квартале - мир огромен, и заставить его признать себя можно лишь чем-то экстраординарным. Ничем не объяснимая тяга к миражам, конечно же более сильная, чем у обычных людей, позволяет отдельным счастливчикам собирать вокруг себя толпу фигурантов, но она же и обрекает ищущих признания людей на горькие разочарования.

Академические пристрастия Птижана должны были бы отдалить от него Сёра. Синьяк, не питавший к нему особых симпатий, осуждал его за "слащавый", "пошлый" рисунок, обладающий "бугротесковой" (он произносил это слово с глубоким отвращением) опрятностью, за "дисгармонию" красок, или "ошибки в сочетаниях цветов"... Но Сёра не придавал большого значения всем этим изъянам. Возможно, неудачи, нелегкая жизнь Птижана, с ее свинцовым, мрачным горизонтом, затрагивали какие-то сокровенные струны его души. Жизнь ведь не без этого, не так ли? Жизнь немилосердная, разрушительная, жестокая... Сколько рук протянулось в слепом порыве к недосягаемым, озаренным светом владениям, куда легко и свободно входят лишь одни хозяева этой благословенной земли.

Набросав на дощечке в треть формата подготовительный и окончательный этюд

В действительности планируемая им выставка открылась только через год после ретроспективы у независимых в апреле 1892 г. Она была организована у Ле Барка де Бутвиля.

143 143 См. "Жизнь Тулуз-Лотрека", ч. II, гл. 1.

композиции, Сёра принялся за саму картину[144]. Его охватило странное нетерпение. Учитывая то обстоятельство, что очередная выставка независимых должна открыться в марте, успеет ли он закончить полотно? Весьма прохладный прием, оказанный прошлой весной "Канкану", очевидно, вызывал в нем желание взять реванш. Но можно ли объяснить только этим овладевшую им затаенную пылкость, своего рода горячность, если можно так выразиться в отношении столь уравновешенного существа? Правда, сам Ангран признавался в том, что иногда бывал поражен непривычно возбужденным состоянием своего приятеля.

"В памяти у меня сохранилось, - писал впоследствии Ангран, - как мы беседовали однажды во второй половине дня в его мастерской, находившейся в переулке. Он работал тогда над "Цирком". Уж не знаю, по какой причине, но я возражал на его замысловатые теоретические высказывания, и от сдвоенных гармонических сочетаний разговор перешел к тройным, за цветом последовали линии, когда, схватив свой табурет, словно это был наглядный предмет, Сёра, по натуре скорее молчаливый и застенчивый, вдруг обрел красноречие, и притом красноречие уверенного в своей правоте человека. Столь внезапнее превращение странно поразило меня".

И Ангран был не единственным, кто обратил на это внимание. Когда кто-нибудь из знакомых заходил к Сёра в мастерскую, почти сразу же завязывался разговор о дивизионизме, что само по себе не было необычным неожиданным было другое: стоило обронить какое-либо замечание или задать вопрос, как художник спрыгивал со своей лесенки, приседал на корточки и, взяв в руки мел, начинал что-то чертить, опровергал доводы собеседника, выдвигая свои собственные аргументы, доказывал[145].

Странная нетерпеливость, странная перемена, происшедшая в этом молодом человеке - 2 декабря ему исполнился тридцать один год, - до сих пор всегда замкнутом, а теперь принимавшемся страстно убеждать собеседника, распаляясь и становясь едва ли не болтливым! Но с чем же он так яростно сражался? Со временем, его подгонявшим? Когда наступило первое января нового года, в его распоряжении оставалось не более шестидесяти девяти дней для завершения работы над "Цирком", так как с 10 марта комитет по развеске, членом которого он являлся, должен был приступить к своим обязанностям, и завершить их до открытия выставки независимых 20-го числа того же месяца. Но что такое время? То, что мы привыкли называть этим словом, лишь неумолимое движение жизни в нас и вне нас. Шестьдесят дней... Пятьдесят пять...

Волны и водовороты бурлящей жизни, движение живых существ... Несколько месяцев назад Максимилиан Люс отбыл вместе с Писсарро в небольшое путешествие по Англии; они рисовали в Лондоне, Хэмптоне, Корте, Кенсингтоне. Сейчас Айе пытался заключить сделку с торговцем картинами, в результате которой Писсарро должен был подняться в ранг главы неоимпрессионизма. Нелепая идея, поскольку для Писсарро больше не существовало неоимпрессионизма. Может быть, ему следовало стать во главе отколовшихся?.. "Мне предстоит приложить немало усилий, чтобы преодолеть трудности, связанные с продажей, - писал он Люсьену. - Впрочем, все эти влияния, мудро добавлял Писсарро, - приобретаются лишь со временем и помимо твоей воли. Когда обладаешь всем необходимым, чтобы занять такое положение, все идет само собой". Движение живых существ подобно колыханию тростника, колеблемого ветром. Непрекращающееся движение передается от одного создания к другому... Мадлен Кноблох снова беременна...

Литературный символизм достиг зенита своей славы. 2 февраля в здании Научных обществ на улице Дантона Сёра вместе с Синьяком и Фенеоном присутствовал на банкете, который Мореас рискнул дать в свою честь в связи с публикацией "Страстного пилигрима". Пойдя на мировую, Анри де Ренье и Морис Баррес согласились подписать приглашения...

---

[144] 144 Картина и этюд, а также акварель (клоун и мсье Луаяль) в настоящее время находятся в Лувре.

[145] 145 Со слов Люси Кутюрье.

Тридцать шесть дней... На этом банкете председательствовал Малларме, торжества проходили в беспорядочном шуме, под нескончаемые тосты. Колеблемые ветром "тростинки" осторожничали, однако поздравляли друг друга, не скупясь на любезности. Баррес с выражением томной скуки на лице окидывал взглядом из-под полуприкрытых век своих сотрапезников: среди них были Жорж Леконт и Одилон Редон, Эммануэль Шабрие и Шарль Морис, Андре Фонтена и Фелисьен Ропс, Кловис Юг и Франсис Вьеле-Гриффен, могучий Лоран Телад и невысокий молодой человек по имени Андре Жид... Гоген, который готовился к поездке в Океанию, разглядывал Сёра и Синьяка. Анри де Ренье слушал Анатоля Франса, а про себя называл его "редкостным занудой". "А нет ли среди нас на этом банкете мсье Бодлера?" спросил у Гогена его сосед, должно быть не слишком осведомленный в вопросах литературы. - "Да, - не моргнув ответил Гоген, - он здесь, в числе других поэтов. Впрочем, Баррес о нем говорит..." - "О! - простонал сосед, - как я хотел бы, чтобы меня ему представили"[146]. Тут же находился, как всегда бдительно "подстерегая" окружающих, внешне бесстрастный Жюль Ренар, который уже затачивал стрелы - завтра он пустит их на страницах "Дневника" против своих почтенных коллег: в Катула Мендеса ("это педерастия в жесте"), Октава Мирбо ("тип, напоминающий артиллерийского аджюдана"), Мореаса ("волосы у него переходят в усы"), Барреса ("студенистый"), некоего дебютанта (он "талантливо жмет руку!"); его убийственных характеристик удостоятся буквально все. "Все эти люди говорят: "Я бунтарь" - с видом старика, довольного тем, что он помочился без особых затруднений". Самое забавное в том, что этот вечер во славу символизма на самом деле ознаменовал собой трещину в движении, а его поборник Жан Мореас, король праздника, вскоре после торжеств отречется от символизма, основав так называемую римскую школу, предполагающую сугубо традиционную версификацию[147].

Тридцать четыре дня. Тридцать три... Успеет ли Сёра закончить "Цирк"? В субботу, 7 февраля, в Брюсселе откроется очередная экспозиция "Группы двадцати". Сёра послал на выставку "Канкан", четыре из своих гравелинских полотен и две марины, написанные в Кротуа. Синьяк отправился туда, чтобы проследить, как идет подготовка к выставке и, насколько это возможно, взвесить все шансы "нео", в очередной раз столкнувшегося с искусством Гогена. К счастью, неоимпрессионисты оказались внушительно представлены на выставке. Синьяк показал восемь полотен, Анграну - семь, Тео ван Риссельберг - семь, а Вилли Финч со своей стороны выставил не только полотна и рисунки, но и гончарные изделия, созданные им на фаянсовом заводе Бок де Ла Лувьер и раскрашенные по методу дивизионизма. Но и в этом разделе главным их соперником тоже станет Гоген, который отправил в Бельгию две вазы и статую из майолики, а также две полихромные гравюры по дереву "Будьте влюбленными" и "Будьте таинственными", тотчас вызвавшие язвительную тираду Синьяка: "Будьте влюбленными! Будьте таинственными! Будьте символистами. Будьте буланжистами. Будьте всегда хорошо одетыми. Будьте гренадином! Проклятый Гоген! "

Но пресса, обрушив на художников немыслимый поток ругательств, свалит в одну кучу всех этих "невротиков" и "эпилептиков", не делая различий между "жрецом облаточной живописи" Сёра, "одним из сумасшедших мэтров, которые более всего повлияли на развитие "Группы двадцати", и "мастером по изготовлению сабо" Гогеном, "гнусным дилетантом, порок коего навязчивая идея", "художником-порнографом, чье исключительное невежество остается недосягаемым для скульпторов из Форе-Нуар", с одной стороны, и всеми этими Писсарро, Сислеями, Шере (на выставке можно было увидеть многие работы плакатиста), Гийоменами, Филлиже, которые сошлись на этой "пуантилистской вакханалии", - с другой.

---

[146] 146 Со слов Анри Мондора.

[147] 147 Мореас, за пять лет до этого опубликовавший в "Фигаро" Манифест символизма, поместил в той же газете 14 сентября 1891 г. Манифест римской школы.

Газеты и их редакторы, осмелившиеся напечатать такую оголтелую брань, явно переусердствовали: создавалось впечатление, будто присутствуешь при феномене коллективной истерии.

"Это произведение не что иное, как судорожный спазм карлика и женщины-вампира в момент соития! - писал о "Канкане" критик Эдгар Баес на страницах "Ревю бельж". - Высокий гимн трепетной, но вызывающей скопление газов в кишечнике плоти, усеянной зелеными пятнышками, будто слизь выползшей из раковины улитки; его танцовщицы имеют цвет лишая, шелушащегося и безжизненного. Но аппетитный, несмотря ни на что, так как у меня от этого цвета перехватывает дух, и клянусь, что многие облизываются и ломают руки в неутолимой страсти, загипнотизированные лихорадочными восторгами чудовищного и деградирующего бесстыдства".

Ни одна выставка до сих пор не вызывала таких перехлестов. Даже "Олимпия" Мане четверть века назад не возбуждала столько неприязни. Эти нападки покажутся Эдмону Пикару и Октаву Маусу настолько "изысканными", что они не смогут отказать себе в удовольствии опубликовать самые смачные из них в "Ар модерн" в качестве "документов, которые следует сохранить"[148].

Четырнадцать дней. Тринадцать дней. Двенадцать... Адский метроном отстукивает свой счет... Одиннадцать...

Точней старайся ставить точки,

Одну, две, три - три крохотные точки.

Сёра заметил ошибку, допущенную им в изображении мчащейся лошади, на которой стоит наездница. У него уже не будет времени ее исправить.

Шесть дней. Пять. Три. Времени не хватит, он не успеет закончить "Цирк". Скамьи на заднем плане так и не удастся дописать к выставке: Сёра и в самом деле, несмотря ни на что, решил показать свою картину...

10 марта. Комитет по развеске, возглавляемый Анри-Эдмоном Кроссом, принимается за работу в Павильоне Парижской ратуши. С каждым годом у комитета все больше и больше дел, так как число участников постоянно растет. На сей раз их будет двести двадцать девять. Сёра никогда не относился легкомысленно к своим обязанностям члена Общества независимых; он пунктуально их исполнял. Ежедневно Сёра отправлялся в Павильон, где встречался со своими товарищами по комитету Синьяком и Люсом, а также Тулуз-Лотреком.

Для "нео" был отведен последний зал, в глубине Павильона. Ретроспектива Дюбуа-Пилье обещала быть внушительной, она включала не менее шестидесяти четырех работ, тогда как ретроспектива Ван Гога включала только десять. Но, помимо Синьяка, представившего девять картин (среди них портрет Ф. Ф.), другие дивизионисты - Сёра, ограничивший свое участие "Цирком" и четырьмя полотнами из Гравелина, которые просил как можно быстрее прислать ему из Брюсселя, Ангран, Тео ван Риссельберг, Ипполит Птижан, Кросс, усвоивший наконец теории неоимпрессионизма - прислали в общем немного работ, поэтому группу грозили потеснить чересчур энергичные соседи: ее открытые враги, такие, как Анкетен и Эмиль Бернар, друзья или последователи Гогена, вроде Максима Мофра, набистов Мориса Дени и Боннара, а также датчанина Виллумсена, которые представили на выставку каждый по девять или десять работ; такое же количество полотен прислали Гийомен, Таможенник Руссо, Тулуз-Лотрек и даже доктор Гаше (на одном из рисунков он запечатлел черты лица несчастного Ван Гога на смертном одре).

Выставка, как и предполагалось, была торжественно открыта в пятницу 20 марта. Сёра изрядно устал после многочисленных и утомительных манипуляций по развеске картин. Однако и после открытия выставки он каждый день наведывался в Павильон, чтобы понаблюдать за реакцией посетителей. Во вторник 24 марта он беседовал, сидя на скамье в зале неоимпрессионистов, с Анграном (в четверг тот должен был отправиться в

---

148 148 Номера от 15 февраля и 29 марта 1891 г.

Крикето-ан-Ко), когда появился Пюви де Шаванн.

Пюви остановился недалеко от входа перед рисунками Мориса Дени, иллюстрирующими "Мудрость" Верлена. Сёра шепнул Анграну: "Он заметит ошибку, которую я допустил в изображении лошади". Пюви не спеша двинулся дальше, приблизился к "Цирку", но, не останавливаясь, прошел мимо.

Сёра до глубины души оскорблен равнодушием Пюви. С досады он вышел из зала, чтобы выкурить сигару.

Через два дня, в четверг, Сёра пожаловался Синьяку на сильную боль в горле. Вероятно, он простыл накануне, возвращаясь домой со своим другом на империале омнибуса, который следовал по маршруту "Площадь Альмы - Северный вокзал".

Прошлой зимой в Париже от эпидемии гриппа (ее называли тогда инфлюэнцей) умерло множество людей; а недавно доктор де Беллио рассказывал Писсарро о появлении дифтеритной инфлюэнцы. Чем же на самом деле заболел Сёра? Болезнь, неожиданно его поразившая, с головокружительной быстротой прогрессировала, подтачивая могучее тело художника. В пятницу он, дрожа в ознобе, слег в доме родителей на бульваре Мажента. Суббота не принесла никаких улучшений - напротив, Сёра метался в бреду, лежа на своей постели в темном углу квартиры. Температура поднималась, пульс учащался... Шестнадцать дней, тринадцать дней, восемь дней. Успеет ли он к сроку закончить "Цирк"?.. Еще эта ошибка в изображении лошади, которую, должно быть, увидел Пюви де Шаванн... Три дня, два дня. Скамьи амфитеатра на заднем плане лишь намечены. Искусство - это гармония... Два дня... Вся эта борьба длится за подчинение жизни, за то, чтобы увековечить ее в минераловой неподвижности, словно простирающееся под ослепительным августовским солнцем безбрежное море. В искусстве все должно быть сознательным... Кнут мсье Луаяля вьется змейкой между тенями и светом. Тени вычислены Свет вычислен. Арабеска кнута вычислена. Овал цирка вычислен. Восходящие лучи этого полотна, наполненного радостью и движением, определены в соответствии с теориями Шарля Анри. Сёра жалуется. Хватит ли у него времени?.. Адский метроном отстукивает свой счет. Сердце колотится в пылающей груди. Разум может все. Самая совершенная форма, говорил Давид Сюттер, - это та, которая способна всецело овладеть умом. Разум может все. Нужно смотреть на природу глазами разума. Разум может все. Разум...

Под утро, в воскресенье 29 марта - это было пасхальное воскресенье, последовало кровоизлияние в мозг. Художник еще борется. Задыхается. Хрипит. Затем его массивное тело расслабляется на постели в темном углу комнаты, где мебель из красного дерева отбрасывает размытые пурпурные отсветы. На стенах висят многочисленные религиозные картинки, отпечатанные в Эпинале или где-то еще, которые бывший привратник из Ла-Виллет собирал с маниакальным упорством. Однорукий отец устроит своему сыну пышные похороны. Часы бьют десять.

Ее обрели.
Что обрели?
Вечность! Слились
В ней море и солнце!..

Посмертная судьба

Великолепный вечный гений не страшится забвения.
Малларме

Все теперь будет происходить так, как если бы силы жизни, которые одновременно являются силами смерти, вознамерились отомстить за себя Сёра, стереть с лица земли его следы.

Сын художника от Мадлен Кноблох, заразившись, умирает 14 апреля, через две недели

после кончины Жоржа Сёра. 24 мая в Ренси умирает и его отец. А ребенок, которого ждала Мадлен, так и не увидит света.

Что касается творческого наследия Сёра, то с ним будут происходить печальные вещи.

В апреле родители художника попросили Максимилиана Люса, Синьяка и Фенеона составить вместе с Эмилем Сёра опись мастерской. 3 мая эта опись, в которой значились 42 картины, 163 крокетона, 527 рисунков и набросков, была закончена. В семье возникли сомнения: что делать дальше? Теперь стало известно, что художник жил не один, что у него была подруга и ребенок от нее. Родителей не смущало то обстоятельство, что брак не был официально зарегистрирован; они согласились считать Мадлен вдовой их сына и сделать ее наследницей половины работ художника. Тронутый этим Синьяк сразу же после смерти художника написал письмо Тео ван Риссельбергу - его теща только что купила одну из гравелинских марин Жоржа Сёра, - обращаясь к нему с просьбой передать деньги не семье художника, а Мадлен, которая, по его словам, вскоре останется без средств к существованию.

В какой-то момент возникла идея продажи с торгов. Но от нее отказались. Что она могла дать? Произведения Сёра имели невысокую коммерческую цену. Поэтому было решено разделить наследство по взаимной договоренности между семьей и Мадлен.

Все согласились также с тем, что следует подарить на память друзьям художника некоторые его работы: раскрашенное панно или рисунок, либо и то, и другое для самых близких. Родные художника получат, в частности, каждый по два панно и по рисунку.

Такое разбрасывание работ может удивить. Отчасти оно было ответом на озабоченность Фенеона, который не слишком уважительно относился к несчастной Мадлен; в письме Гюставу Кану - последний недавно поселился в Бельгии - он без обиняков выразил свое отношение к молодой женщине, уточнив, что было бы "опасно оставлять ей все наследие Сёра", ибо "боится ее новых сердечных увлечений".

Мадлен намерена обосноваться в Бельгии и зарабатывать себе на жизнь в качестве модистки. Во второй половине мая она отправилась в Брюссель, прихватив с собой пять панно и девять рисунков, с поручением распределить их между бельгийскими друзьями согласно данному ей списку.

Мадлен останавливается у Гюстава Кана. И тут начинается невероятная путаница. Что же произошло на самом деле? Может быть, Кану показались подозрительными условия раздела имущества? Или же им двигал какой-то личный интерес? И не вспыхнула ли ссора, как это часто бывает, вследствие недоразумения, из-за необдуманных слов, беспричинных или необоснованных предположений, которые в пылу страстей превратились в бесспорные истины? Увы, судить об этом мы можем лишь на основании имеющихся в нашем распоряжении писем, по своему тону весьма взвинченных, авторы которых приписывают друг другу самые недостойные намерения. "Нас обвиняют, Фенеона, Люса и меня, в том, что мы действовали как мошенники", - скажет Синьяк; для него цель Кана очевидна: поэт хотел бы "иметь все картины Сёра из тщеславия и в целях рекламы".

Как бы то ни было, находясь в Бельгии, Мадлен - а ей мадам Кан, по словам Синьяка, "имела низость" показать касающееся ее письмо Фенеона обрушила свой гнев на парижских друзей, не скупясь на обвинения. Жорж Леммен также занял сторону Мадлен. Страсти накалились. В конце концов Кан и Леммен поехали в Париж, чтобы провести "расследование" на месте.

Взбешенному Синьяку, обратившемуся за помощью и разъяснениями к Тео ван Риссельбергу, последний ответил, что их, Синьяка, Фенеона и Люса, упрекают:

"1. В том, что они защищают интересы семьи Сёра в ущерб его вдове, которая таким образом оказалась обездоленной. 2. Что они выкроили (для себя) солидную долю наследства; рылись в переписке и утаили при этом кое-какие бумаги; проявили великодушие и любезность по отношению к журналистам, взвалив всю ответственность на Сёра; воспользовались болезнью вдовы и т. д., и т. д., и т. д., и еще куча мелких фактиков, весьма

смахивающих на сплетни, но, очевидно, выдуманных с целью (им) навредить"[149].

К чести Тео ван Риссельберга, для которого эта ссора была крайне неприятна, надо сказать, что он не терял присутствия духа. Отправившись к Мадлен, чтобы вручить ей четыреста франков за "Гравелин", он выслушал ее жалобы, а затем попросил Кана и Леммена о встрече в кафе, в "нейтральном месте", где заявил им в ходе беседы, что ничто в действиях или писаниях Синьяка, Люса и Фенеона "не обнаруживает ни малейшей непорядочности", ни малейшей двусмысленности. Но что он мог еще сделать? "Я бы многое дал, чтобы это дело было окончено и предано забвению".

После достаточно бурной встречи Люса и Синьяка с Мадлен (по ее возвращении из Брюсселя) Синьяк пришел к выводу:

"Все происходящее идет от этой змеи мадам Кан. Играя роль меценатки, из любви к злу и к интригам, она сделала все возможное, чтобы восстановить эту безмозглую и безвольную женщину против нас... Люс и Фенеон были мошенниками, а у меня было только одно желание: похоронить своего соперника Сёра... - вот о чем я узнал".

Наконец мало-помалу буря улеглась. 28 июня Синьяк, который добрался до Конкарно и сел на свою яхту "Олимпия", сообщил Тео ван Риссельбергу, что в своем "заказном письме мадам Кан отказывает в дружбе вдове Сёра" и что сам он получил от мадам Кан письмо на двенадцати страницах, где она в подробностях излагает "клеветнические слухи", которые, по ее словам, распространяла Мадлен. Синьяк негодовал:

"На этих двенадцати страницах нет ни одного слова правды, - писал он. Представьте себе, до чего можно дойти: Люса обвинили в том, что он продолжает работать над эскизом "Цирка" кисти Сёра? Какая грязь! Я имею в виду Леммена, который поступил как доносчик и неверный друг... Больше всего жалко - хотя она не ведала, что творит, но вела себя ужасно - бедную дуреху вдову Сёра, которая, сплетничая и рассказывая небылицы, словно безумная консьержка, восстановила всех против себя".

Мадлен Кноблох вскоре исчезла со сцены. Событие, случившееся в конце лета, в последний раз привлекло к ней внимание. В сентябре утонула ее мать. 5 сентября, в девять утра, труп женщины извлекли из воды в Аржантейе, в местечке, носящем название Пор-д'Ан-ба. Мадлен опознала ее в морге.

Нетрудно предположить, что смерть Сёра тяжело отзовется на будущем неоимпрессионизма. Едва узнав о смерти художника, Люсьен Писсарро написал из Лондона отцу: "Пуантилизм умер вместе с ним". Писсарро согласился с сыном: "Думаю, что ты прав, с пуантилистской техникой покончено, но, - добавил он, - я полагаю, что обнаружатся другие последствия, которые будут иметь очень большое значение для искусства. Сёра, несомненно, внес в живопись что-то новое".

Писсарро, которого увлечение дивизионизмом надолго выбило из колеи, еще не совсем обрел былую самоуверенность. В ноябре он не без грусти пишет Октаву Мирбо: "Когда я смотрю на свою старую работу, которую долго не видел, я воспринимаю ее как чужое произведение, нахожу в ней достоинства и сокрушаюсь, что не смог продолжать в том же духе". Его самочувствие также оставляло желать лучшего. Он страдал заболеванием глаз. Однако в начале 1892 года ему довелось испытать большое удовлетворение. Выставка, посвященная его творчеству, организованная Дюран-Рюэлем, впервые во всем блеске раскрыла талант шестидесятилетнего художника.

Люди, причастные к творческим исканиям Сёра, в большинстве своем с болью восприняли известие о его смерти. Больше других она опечалила Синьяка. Необходимость отстаивать теперь принципы неоимпрессионизма в одиночку его удручала. Из-за своей непринужденности в выражениях, бойкости языка, чрезмерного высокомерия он нажил себе - что не облегчало выполнения стоявшей перед ним задачи - немало врагов. Его не переносил

---

[149] 149 Опубликовано, как и большинство остальных приведенных здесь текстов, Ги Погю, который собрал любопытное досье об этих распрях.

Моне; Дега, который, по словам Писсарро, "питал ненависть к "молодым гениям", как он их называл", всячески издевался над ним; так или иначе отражая эти нелестные мнения, Мирбо во время последней выставки независимых весьма жестоко отозвался о Синьяке на страницах "Эко де Пари"[150], говоря о его "шумном, сухом, претенциозном ничтожестве".

Даже в среде независимых обнаруживались кое-какие враждебные по отношению к Синьяку намерения. Не предпринял ли Анкетен в мае попытку правда, безуспешную - изменить устав и название Общества?

Как бы то ни было, в настоящий момент важно было воздать должное Сёра, устраивая его посмертные ретроспективные выставки. Две из них были организованы в 1892 году: первая в феврале силами "Группы двадцати" (Анна Бок приобрела тогда пейзаж; "Сена в Гранд-Жатт", выполненный весной 1888 года при ярком солнце)[151]; вторая состоялась в марте у независимых. На этих двух выставках друзья и последователи Сёра были представлены довольно слабо. Портрет Фенеона кисти Синьяка произвел на выставке "Группы двадцати" неблагоприятное впечатление. Более того, откололся от Группы еще один художник - Жорж Леммен.

В последующие месяцы "нео" попытались исправить положение. В конце 1892 года Синьяк, Кросс, Тео ван Риссельберг, Люс, Птижан, Лео Госсон и Люсьен Писсарро организовали коллективную выставку в залах отеля "Бребан", в доме номер 32 по бульвару Пуассоньер. Спустя год художник-любитель, весьма состоятельный человек, который оказывал многим художникам финансовую помощь, граф Антуан де Ларошфуко снял в доме номер 20 по улице Лаффит помещение, чтобы проводить там выставки неоимпрессионистов; сам он тоже баловался разделением цветов.

В начале декабря 1893 года сияющий от счастья Синьяк собрал художников "нео", чтобы сообщить им о "прекрасном и благородном предприятии" Ларошфуко. Вначале будут организованы коллективные экспозиции, сменяющиеся ежемесячно, затем каждый из художников группы получит право на персональную выставку. Лавочка, обращающая на себя внимание прежде всего электрическим освещением, поражала прохожих своими вызывающими красками. "Какая же это дыра, наша лавочка на старой улочке Лаффит! - воскликнул Синьяк. - Зеленовато-синий цвет, круглые металлические буквы, ярко-красный. Она уже возвещает бодрящую песенку радости, света, силы, здоровья... триумфа". Озадаченный Писсарро не разделяет его мнения. "Это безобразно, - писал он Люсьену, - и напоминает витрину базара, но, кажется, ни у кого не вызывает возражений".

Первая выставка открылась в самом конце декабря. Основной ее итог заключался в том, что она породила разногласия и высветила неоспоримый факт: лишившись своего главы, неоимпрессионизм теперь не более чем колесо без ступицы. В спор вступили Синьяк и Птижан. "Мнение Птижана, - писал Писсарро, - полностью совпадает с нашим: нет будущего у метода, столь же замкнутого, как точка в конце предложения". Но произошло и нечто куда более серьезное. 23 января на страницах "Эко де Пари" Октав Мирбо вновь обрушился на Синьяка. Посещение выставки убедило его в том, что смерть Сёра "была огромным несчастьем": молодой художник, по его мнению, в самом деле "обладал незаурядным живописным даром". Творчество же Синьяка представилось ему в ином свете.

"Мсье Синьяк решил пойти по стопам Сёра. Я не могу привыкнуть к его живописи. Я не отрицаю достоинств этого художника, однако они тонут в нагромождении его недостатков. То, что мы принимали в творениях Жоржа Сёра, ведь, в конце концов, эта система была его детищем, в исполнении Синьяка, который является всего лишь чересчур

---

[150] 150 31 марта 1891 г.

[151] 151 За два года до этого Анна Бок купила у "Группы двадцати" единственную картину, которую Ван Гог сумел продать при жизни. В 1936 г. она преподнесла в дар Королевскому музею в Брюсселе "Сену в Гранд-Жатт" Сёра.

усердным и буквальным его последователем, становится менее убедительным".

Эта оценка возмутила художника. Уязвленный Синьяк немедленно написал Писсарро, прося вступиться за него и убедить Мирбо в несправедливости такого отношения. Просьба показалась Писсарро безумной - "непомерной". Какую "нескромность" обнаруживает "этот славный парень", если "представить жалкие результаты его усилий"! И сколько в нем раздражительности оттого, что мир не разделяет его превосходного мнения о самом себе.

Писсарро в "смягченных" выражениях ответил Синьяку отрицательно, указав, в частности, на то, что "не считает для себя возможным оспаривать мнение критика". "А если Вы искренне хотите знать, как я смотрю на это, то, пользуясь удачной возможностью, отвечу Вам, что нахожу сам метод (неоимпрессионизма) дурным: вместо того чтобы служить художнику, он его сковывает и парализует". Синьяк с горячностью отреагировал: "Может ли вещь, которую ты любил, вдруг показаться тебе столь отвратительной? Изменился не я, дорогой Мэтр! С той поры я, отнюдь не скатываясь по наклонной, продолжаю идти вперед тем же путем..." Писсарро не ответил: он не пожелал продолжать дискуссию, которая не могла не быть неприятной для его младшего товарища. "Черт возьми! Рисуйте... сепией, если хотите, но, ради Бога, постарайтесь, чтобы это были произведения!.. Бедный Синьяк, ему не осмеливаются сказать правду... Однажды это все-таки надо будет сделать. Даже в точечной технике он не слишком преуспел, это очевидно".

Эксперименты с "лавочкой нео", которые продолжались в течение всего года, оказались, увы, малоубедительными. В сентябре Ларошфуко решил сделать передышку. Это вызвало очередной приступ гнева у Синьяка: "Я так и знал, что энтузиазм этого неофита поугаснет под струей мочи первого же прохожего, которому вздумается справить нужду перед нашей лавочкой! И эти людишки еще удивляются, что самолюбивые и оригинальные художники не добиваются быстрого признания в отличие от трусливых модных художников. Но единственное вознаграждение, которого я для себя прошу, - это не иметь банального и легкого успеха". 24 января 1895 года закрылась последняя из выставок "лавочки"; на ней были представлены произведения Тео ван Риссельберга.

Эта неудача, по сути, ознаменовала крах группы неоимпрессионистов. Некоторые из них - Синьяк, Кросс, Ангран, Птижан, Люс, ван Риссельберг вновь оказались вместе спустя четыре года, в марте 1899-го, в зале, отведенном для них Ларошфуко, на организованной им у Дюран-Рюэля выставке, где были представлены различные современные направления. В том же году Синьяк издал теоретический труд о разделении цвета "От Эжена Делакруа до неоимпрессионизма"; эта книга явилась своеобразным "надгробным словом дивизионизму"[152].

Группа распалась.

Отношение Писсарро к неоимпрессионизму, с которым ему пришлось бороться не один год, прежде чем окончательно освободиться от чуждого влияния, стало еще более жестким. "Все мои картины, написанные в эпоху систематических занятий дивизионизмом и даже тогда, когда я предпринимал большие усилия, чтобы от него избавиться, вызывают у меня отвращение. Его влияние я ощущал вплоть до 1894 года! " - писал он в апреле 1895 года. В октябре, после разговора, состоявшегося с Ангараном у Дюран-Рюэля, в письме к Люсьену он возмущался: "Ох! Ну и теории... скучные, тягостные! Я не смог удержаться, чтобы не сказать ему, что это идиотизм, что их наука - чушь и истина состоит в том, что они не художники, они убили свой инстинкт, принеся его в жертву ложной науке, что Сёра, у которого был талант и инстинкт, утратил свою непринужденность из-за своей холодной и скучной теории, что Моне рисовал ярче, чем они, и был гораздо меньшим занудой".

Через полгода, в апреле 1896 года, он с торжествующей радостью сообщил, что наконец-то "полностью освободился от влияния "нео". Примерно в то же время он возмущается Ван де Вельде, который причисляет его к неоимпрессионистам.

---

152 152 Ж. Базен.

"Я считаю своим долгом, - писал он ему, - честно рассказать Вам о том, как мне видится моя попытка систематических занятий разделением цвета, когда я следовал за нашим другом Сёра. Воплощая на практике эту теорию в течение четырех лет и отказавшись от нее не без усилий и упорной работы, чтобы вновь обрести то, что я потерял, и не потерять того, чему я научился, я не могу причислить себя к неоимпрессионистам, они отказываются от движения, от жизни в угоду диаметрально противоположной эстетике, которая, возможно, подошла бы для человека с соответствующим темпераментом, но не для меня, стремящегося избегать узких - иначе говоря, сугубо научных теорий. После долгих усилий, убедившись (я говорю только о себе) в невозможности следовать своим ощущениям, а значит, и передавать жизнь, движение, в невозможности следовать мимолетным и столь восхитительным эффектам, создаваемым природой, придавать своеобразие своему рисунку, я вынужден был отказаться от этой теории. Время пришло! Надо думать, что я, к счастью, не был рожден для этого искусства, которое производит ощущение все нивелирующей смерти".

Многие художники, члены группы, на долгие годы прекратили занятия живописью, например Ангран, в 1896 году удалившийся в Ко, или Вилли Финч, уехавший в 1897 году в Хельсинки, где он создаст значительные произведения в керамике. Другие навсегда расстались с кистью, как, например, Ван де Вельде - он стал заниматься прикладными искусствами, а затем архитектурой, и в этих областях раскрылось его незаурядное дарование[153].

Что касается художников, продолжавших считать себя неоимпрессионистами, то они претерпели эволюцию и мало-помалу изменили свою технику. Синьяк, начиная с 1896 года, проявляет большой интерес к акварели и, как он сам говорит, "находится в поисках более свободной фактуры... Продвижение вперед на этом пути состоит в том, что я испытываю все большее отвращение к маленькой точке". В самом деле, мазки Синьяка становятся широкими, приобретают прямоугольную или квадратную форму, образуя своеобразную мозаику.

Тео ван Риссельберг также преодолел технику дивизионизма и в целом пуантилистский метод. Несмотря на их большую дружбу, Синьяк часто его резко критикует.

"Наибольшего успеха в нашем зале на выставке у Дюран-Рюэля удостоился Тео, - напишет Синьяк в 1899 году. - Впрочем, он пошел для этого на все необходимые уступки. Его портреты в высшей степени грациозны, под ними мог бы подписаться любой художник с Марсова поля (имеется в виду Салон). Плоская плоть, глаза, нанесенные одним ударом кисти, четко очерченные рты, словно нарисованные Жервексом. Лишь в фонах и одежде сохраняются признаки - не разделения цвета, так как отсутствует контраст, но точек, однако от них никакого проку. Почему же тогда, обретя полную свободу, он ни в чем нигде не использует преимущества контраста? Если бы он воспользовался им, чтобы усилить эффект, сконцентрировать внимание на лице, руках своей модели, не позволяя ей затеряться среди второстепенных деталей, чтобы сделать более разнообразными свои оттенки, разлагая их, - насколько бы выиграло его произведение с точки зрения стиля! Очарование, еще свойственное его холстам, обусловлено именно сохраняющимися в них немногочисленными следами разделения... Судьба Кросса - оставаться из-за этого непризнанным, и судьба Тео - одерживать таким образом победу, принижая значение поисков Кросса. Один обладает гениальностью, другой - ловкостью".

Синьяк был прав, когда говорил о Кроссе в подобных выражениях. Этот одинокий художник вскоре после того, как он перенял неоимпрессионистскую технику, удалился на юг Франции, сперва в Кабассон в октябре 1891 года, а затем, в 1892 году, обосновался в Сен-Клере близ Лаванду (куда впоследствии переберется и ван Риссельберг), и продолжал, повинуясь своему темпераменту, идти дорогой, проложенной Сёра. "Это бесстрастный и

---

[153] 153 Анри ван де Вельде построил в Кёльне здание театра Веркбунд (1914), библиотеку университета в Генте (1936), Музей Крёллер-Мюллера в Оттерло (1937-1954).

последовательный мыслитель, - отмечал Синьяк, - одновременно пылкий и странный мечтатель". Его полотнам свойственна декоративность, и порой они не намного отличаются от работ набистов. Серьезный поворот наметился в его творческой эволюции около 1895 года. В его произведениях этого периода цвет начал приобретать все более важное значение. От сезона к сезону Кросс обогащал, делал более интенсивной свою цветовую гамму. Примечательный факт, к тому же убедительно свидетельствующий о глубокой подлинности его художественных исканий: как когда-то Сёра, он тоже пришел к неизбежной проблеме точного отражения реальности. Своими размышлениями Кросс поделился с Тео ван Риссельбергом:

"Заключается ли цель искусства в том, чтобы расположить внутри прямоугольника кусок природы с более или менее хорошим вкусом?" - спрашиваю я себя. И возвращаюсь к идее хроматических гармоний - создаваемых из всех составляющих, если можно так выразиться, и вне природы - как к отправной точке".

Кросс попытался преодолеть то, что было для него "вечной дилеммой". Пейзажи, которые он рисует, станут, если прибегнуть к выражению Верхарна, "поводами для лирической эмоции"[154]. Увы! Жизнь Кросса, подтачиваемого недугами, будет недолгой. Еще в раннем возрасте он заболел ревматизмом, к несчастью поразившим и глаза, и умер от рака 16 мая 1910 года, в возрасте всего пятидесяти четырех лет.

Если неоимпрессионизму лишь с немалым трудом удалось пережить своего создателя, то творениям Сёра поначалу повезло, кажется, не больше, чем их автору. Их судьба довольно интересна. Началась она с периода забвения. Синьяк сокрушался по этому поводу в 1894 году на страницах своего дневника: "Как несправедливы к Сёра. Подумать только, его не признают одним из гениев нашего века! Молодые восхищаются Лафоргом и Ван Гогом, а по отношению к Сёра молчание и забвение".

На аукционе, состоявшемся вскоре после кончины папаши Танги, одна из работ Сёра была оценена в 50 франков. Через несколько лет другую его картину оценили в 27 франков. Надбавки цен были ничтожными.

Действительно, любители искусства, и прежде всего французские коллекционеры, долгое время относились к произведениям Сёра пренебрежительно. Этим объясняется тот факт, что, за исключением "Цирка" (впрочем, переданного Лувру по завещанию американцем), все большие композиции Сёра находятся сейчас за границей.

В 1897 году немецкий критик Майер-Грефе приобрел "Канкан" за 400 франков. В конце декабря 1897 года Воллар предложил Синьяку приобрести "Натурщиц" за 800 франков; через несколько дней они были куплены другим немцем, графом Харри Кеслером, за 1200 франков.

Два с половиной месяца спустя, в марте 1898 года, Синьяк навестил мать Жоржа Сёра. Последнюю беспокоило, что станет после ее смерти с крупными полотнами сына. "Она очень хотела бы завещать их какому-нибудь музею... Но какой музей, - писал Синьяк с грустью, - согласится их взять сегодня?"

Этот вопрос так и остался без ответа, а в июле 1899 года умерла мать Сёра. В следующем году, с 19 марта по 5 апреля, прошла большая выставка, организованная Фенеоном в помещении редакции "Ревю бланш", где были показаны триста двадцать три работы художника. Произведения были собственностью родителей Сёра. "Семья, кстати говоря владеющая миллионами, все это продает, - отметил Синьяк в своем дневнике, - и прежде всего потому, что, как я полагаю, картины их стесняют". В самом деле, выставка послужила предлогом для избавления от картин. Рисунки продавались по 10 франков за штуку и по 100 франков, если рисунок был заключен в рамку. Фенеон пополнил свою коллекцию "Купальщицами", Синьяк приобрел за 500 франков "Цирк", а Казимир Брю, отец Люси Кутюрье, художницы, восхищавшейся Сёра и Кроссом, купил "Гранд-Жатт", уплатив

---

[154] 154 Предисловие к каталогу выставки Кросса в галерее Дрюэ в Париже (март-апрель 1905 г.).

800 франков.

Да, странная судьба выпала на долю произведений Сёра. Цены на них стали понемногу расти лишь после первой мировой войны. В феврале 1922 года в отеле Друо за 19000 франков была продана картина "Больница и маяк", а "Канкан" (он был приобретен мадам Крёллер-Мюллер) - за 32000 франков. В 1924 году один чикагский коллекционер купил "Гранд-Жатт" за 24000 долларов; а в 1926 году доктор Барнз стал обладателем "Натурщиц", уплатив около 50000 долларов. (Отметим для сравнения, что в 1923 году "Завтрак гребцов" Ренуара был продан за 200000 долларов.)

Без особого шума, прежде чем любители искусства воспылали к ним любовью, основные произведения Сёра оказались в картинных галереях музеев. Этот молчун шел к своей посмертной славе теми же путями безмолвия, что и при жизни.

По этой причине не было громких аукционов, отсутствие наиболее значительных композиций художника на этих распродажах не позволяло прославить его имя, хотя за право обладать его самыми незначительными крокетонами порой вспыхивала борьба.

За один из таких крокетонов, под названием "Лейка", написанный во времена его дебютов, в том же отеле Друо в мае 1956 года была назначена цена в 5100000 франков. Два других в июле 1957 года были приобретены покупателем из Лондона за 5500 и 7000 фунтов стерлингов, тогда как "Садовник", полотно, написанное Сёра в молодости, было оценено в 22000 фунтов.

Эти слишком отрывочные сведения не позволяют составить четкое представление о росте цен на произведения Сёра. Несомненно, этот процесс станет гораздо яснее благодаря простому сравнению: картина "Пор-ан-Бессен, аванпорт в прилив", которую в 1951 году купил Лувр (на средства фонда, переданные из Канады), уплатив 16 000 000 франков, была продана в 1923 году всего за 1500 франков.

Писсарро оказался хорошим пророком, когда заявил Люсьену, что однажды творчество Сёра будет иметь и "другие последствия". Влияние Сёра на развитие искусства было действительно значительным. Так вокруг могучих поверженных деревьев вырастают побеги и наружу пробивается та жизненная сила, которая питает своими соками будущий лес.

Прежде всего следует отметить, что до и после 1900 года это влияние испытывали на себе многие художники, правда заимствовавшие из неоимпрессионизма в первую очередь пуантилистскую манеру письма. Этой технике, которая встретила благосклонный прием в некоторых академических мастерских, на определенном этапе отдали дань и набисты, такие, как Морис Дени, Вюйар, Феликс Валлотон.

"Академический дивизионизм, который испробовали мы все, - рассказывает Жак-Эмиль Бланш, - покорил сердце даже старого Тони Робер-Флери, написавшего "Последние дни Коринфа", причем это увлечение оказалось настолько сильным, что под конец жизни он выставил головы прекрасных "cortegiane", выполненные цветовыми пятнами, словно заимствованными с палитры Сёра... Кто-то забавлялся даже копированием в этой технике "Венеры" Бугро, которая, правда, не стала от этого менее похожей на творение Бугро".

Речь здесь идет о последующих подражаниях, значение которых было весьма скромным, если не сказать - нулевым. Совсем иным оказался урок, извлеченный из неоимпрессионизма теми молодыми художниками, которые не копировали метод, что само по себе бесплодно, а творчески развивали его достижений. Жизнь это всегда движение.

Анри Матисс, уже пуантилировавший в 1899 году, провел лето 1904 года в Сен-Тропезе рядом с Синьяком. Там он познакомился и с Кроссом, который в письме к Тео ван Риссельбергу, датированном сентябрем, делится забавными наблюдениями: "Мы приехали в Сен-Тропез. Матисс озабочен, безумно озабочен! Вы легко поймете, что я был так же рад беседовать с ним, как и восхищен доверием к себе со стороны нашего друга Синьяка"[155]. Это лето ознаменовало новый этап в эволюции Матисса, который в то время

---

[155] 155 Цитируется со слов А. Барра Изабеллой Компен.

занимался разделением с присущим ему очень личным отношением к цвету. Результатом этого знакомства явилось ставшее впоследствии знаменитым полотно "Нега, роскошь и покой", написанное зимой и выставленное у независимых в 1905 году. Рождался фовизм. Разумеется, он будет развиваться согласно своим внутренним посылкам. Матисс сохранял верность неоимпрессионизму недолго, но от этого влияние метода на формирование эстетики художника не стало менее заметным. Дерен, Вламинк, Брак со своей стороны разрабатывали своеобразный дикий пуантилизм с широкими мазками, наиболее ярким образцом которого остаются, возможно, полотна Дерена, написанные им в Коллиуре в 1905 году.

Гораздо более отчетливым было влияние Сёра - в 1905 году независимые организовали ретроспективную выставку его работ - на художников-кубистов. Оно сочеталось с влиянием Сезанна. "Искусство Сезанна и Сёра, - напишет Метценже, - во многом способствовало тому, что небольшое число художников задумалось над истинным смыслом живописи и обнаружило за недолговечным обликом вещей целую систему постоянных отношений"[156]. Орфизм Делоне также проистекал из дивизионизма.

Подобным же образом и в Италии - где у неоимпрессионизма очень быстро появились последователи (Пелицца да Вольпедо, Сегантини, Превиати) - на Жоржа Сёра открыто ссылались футуристы. "Мое первое знакомство с искусством Сёра, которого я навсегда воспринял как своего учителя, очень помогло мне выразить себя..." - заявит через пятьдесят лет после своего приезда в Париж Джино Северини[157].

Наконец остается абстракция. Наметившийся процесс отхода от фигуративности, к которому приводила Жоржа Сёра логика его развития - это касается и Кросса - был завершен в 1910 году новым поколением художников. Первый мастер и теоретик абстрактного искусства Кандинский в своей работе "О духовном в искусстве" (1912 год) не преминул сослаться на неоимпрессионизм. Он "ударяется и в абстрактность, - писал он. - Его теория (признаваемая им универсальной системой) стремится фиксировать на холсте не случайный кусок природы, но всю природу во всем ее блеске и великолепии"[158].

То, что определяло призвание и поиски Сёра, то, что было стержнем, что лежало в зародыше его творчества и его судьбы, а именно страх перед бренностью удела человеческого, получило иное развитие у Феликса Фенеона благодаря особенностям его ярко выраженной индивидуальности.

Когда умер Сёра, Ф. Ф. уже почти полностью забросил свои критические исследования. Он больше не желал использовать свою исключительную одаренность, свою удивительную прозорливость. Насколько это было возможно, он окружил себя стеной безмолвия.

В эту эпоху у всех на устах были анархисты, к которым он, как и другие интеллектуалы того времени, относился с сочувствием и интересом. 1 мая 1891 года (первомайская рабочая демонстрация впервые состоялась в 1890 году, в день годовщины забастовки 1886 года на фабрике Мак-Кормика в Чикаго, когда пятерых ее зачинщиков приговорили к смертной казни) анархистам были предъявлены серьезные обвинения, и полиция произвела аресты; в августе они предстали перед судом присяжных. Это событие повлекло за собой целую серию покушений. 11 марта 1892 года в доме номер 136 по бульвару Сен-Жермен взорвалась бомба - там жил председатель суда присяжных. 18 марта в казарме Лобо взорвалась другая бомба. 27-го числа - третий взрыв, на этот раз в доме номер 39 по улице Клиши, где обитал генеральный прокурор. По доносу одного гарсона из ресторана Вери на бульваре Мажента

---

[156] 156 Опубликовано в "Бюллетэн де ла ви артистик" 11 ноября 1924 г.

[157] 157 Предисловие к каталогу выставки Северини в парижской галерее "Берггрюан", 1956 г.

[158] 158 Кандинский В. О духовном в искусстве. Л., 1990, с. 17.

полиция задержала 30 марта некоего Равашоля. Суд над ним начался через месяц, 27 апреля. Накануне вечером ресторан Вери потряс мощный взрыв.

Осужденный на пожизненные каторжные работы судом присяжных департамента Сены, в июле Равашоль был приговорен к смертной казни судом присяжных департамента Луары, перед которым он предстал за совершенные ранее уголовные преступления. Это бросало тень на репутацию Равашоля, хотя и не помешало таким писателям, как Октав Мирбо или Поль Адан, его прославлять. По подписке, открытой анархистским изданием "Андеор" в пользу детей одного из сообщников Равашоля, Фенеон внес свою долю в пожертвования, равно как и Синьяк, Камиль и Люсьен Писсарро, Тео ван Риссельберг, Верхарн, Анри де Ренье и многие другие художники и литераторы, среди которых были также Тристан Бернар, Ибель, Ромен Коолюс, Люсьен Декав... Впрочем, Фенеон сотрудничал в анархистских изданиях "Андеор" и "Пер пенар".

Покушения 1892 года были всего лишь прелюдией к периоду террора. В полдень 9 декабря 1893 года бомба взорвалась в Бурбонском дворце в тот момент, когда там заседали депутаты. Совершивший это покушение Вайян был арестован 11 декабря, а 10 января он предстал перед судом; смертный приговор (президент Республики отказал ему в помиловании) был приведен в исполнение 5 февраля. Незамедлительно последовало возмездие. Молодой человек лет двадцати, Эмиль Анри, допущенный к экзаменам в Политехнической школе, бросил бомбу вечером 12 февраля в кафе "Терминюс" на вокзале Сен-Лазар, когда там шел концерт; он был задержан на месте преступления. В то время как друг Вайяна, Пауэлс, сам стал жертвой взрыва бомбы, когда доставлял ее в церковь Св. Магдалины, полиция произвела многочисленные аресты анархистов и других подозрительных лиц. Кто-то донес властям на Фенеона. Полиции он уже был известен. В рапорте от 31 марта 1892 года о Фенеоне говорилось как о "действующем анархисте".

За Ф. Ф. установили слежку, однако как ни в чем не бывало он продолжал вести привычный для него образ жизни. Вечером Фенеон отправился в театр на улице Бланш; при входе в театр он показал на двух агентов в штатском, которые, не особенно скрывая этого, шли за ним по пятам, и невозмутимо произнес: "Феликс Фенеон и его свита".

4 апреля взрыв потряс ресторан Фуайо по улице Турнон, в результате лишился глаза поэт Лоран Тэлад, превозносивший террористические акты анархистов. Фенеона заподозрили в причастности к этому преступлению.

Следствие установило, что он поддерживал тесные отношения с Эмилем Анри, посещал других анархистов, таких, как Ортиз или Мата, директор издательства "Ан-деор". 26 апреля дома у Ф. Ф. был произведен обыск, но его матери удалось утаить от полицейских завещание Эмиля Анри, которое хранил у себя Фенеон[159]; затем был тщательно обыскан его рабочий кабинет в военном министерстве, и полиция обнаружила флакон с ртутью и двенадцать детонаторов в спичечном коробке.

Помещенный после ареста в тюрьму Маза, Ф. Ф. даже и не подумал давать какие-либо объяснения по поводу того, каким образом эти компрометирующие предметы попали к нему.

Летом Фенеон вместе с другими интеллектуалами, издателями или сотрудниками анархистских периодических изданий, а также несколькими уголовниками (и те, и другие обвинялись в "создании преступной банды") предстал перед судом присяжных. Этот процесс получил название процесса "тридцати".

Следствие закончилось 8 июня, вскоре после того, как был казнен Анри, приговоренный 28 апреля к высшей мере наказания. Молодой итальянский анархист Казерио решил отомстить за него и Вайяна. 24 июня в Лионе он заколол Сади Карно. Это убийство могло усугубить тяжесть выдвинутых на процессе "тридцати" обвинений. Полиция приняла еще более энергичные меры. Был арестован Максимилиан Люс, печатавший свои рисунки в анархистских газетах. Мирбо, Полю Адану, Стейнлену удалось скрыться. Писсарро, который

---

[159] 159 Приведено Д. Ревалдом.

путешествовал по Бельгии, не спешил с возвращением на родину.

Эти обстоятельства, кажется, никак не повлияли на Фенеона, по словам Жюля Лафорга, всегда "бесстрастного, как статуя Командора". Молодого адвоката, взявшего на себя его защиту, Таде Натансона, Ф. Ф. попросил, словно это было для него самым важным на свете, принести ему банку ваксы.

3 августа Казерио был приговорен к смертной казни. 6-го начался процесс "тридцати". На нем Ф. Ф. продолжал сохранять спокойствие. "Высокий, худой, с выступающими скулами, на вид энергичный, он обладает выразительной наружностью", - написал один из журналистов. Его ответы на вопросы председателя суда присяжных, произносимые с отменной любезностью, были лаконичными, четкими и порой обескураживающими.

"Председатель суда. Ваша консьержка утверждает, что вы принимали у себя людей подозрительного вида.

Ф. Ф. Я не принимаю у себя никого, кроме писателей и художников.

Председатель. Анархист Мата по прибытии в Париж остановился у вас дома.

Ф. Ф. У него, возможно, не было денег.

Председатель. На следствии вы отказались дать показания о Мата и Ортизе.

Ф. Ф. Я старался не сказать ничего такого, что могло бы их скомпрометировать. Подобным же образом я поступил бы и в отношении вас, господин председатель, если бы такой случай представился...

Председатель. Вот флакон, который был найден в вашем кабинете. Узнаете ли вы его?

Ф. Ф. В самом деле, похожий флакон.

Председатель. Находясь в тюрьме, Эмиль Анри заявил, что этот флакон принадлежал ему.

Ф. Ф. Если бы Эмилю Анри представили бочку с ртутью, он бы также ее признал. Он не был лишен некоторого бахвальства".

Аргументы, выдвигаемые против "тридцати", редко встречали одобрение присяжных. По просьбе матери Фенеона в суд явился Малларме, чтобы выступить в защиту своего друга: "Я знаю, что он не способен прибегнуть к каким бы то ни было иным средствам, кроме литературы, для выражения своих мыслей". 12 августа Фенеон и большая часть других лиц, проходивших по этому делу, были оправданы.

Несмотря на оправдательный приговор, в полицейских кругах продолжали верить в виновность Ф. Ф. Однажды префект полиции Лепин якобы заявил жене Фенеона, которая жаловалась на то, что за ними установлена слежка: "Мадам, мне неприятно это вам говорить, но вы вышли замуж за убийцу"[160].

В конце декабря, присутствуя вместе с Синьяком на премьере пьесы Ибсена "Враг народа", Ф. Ф. роняет любопытное замечание.

"Он вскрыл, - записал в своем дневнике Синьяк, - логику различных покушений, объектами которых стали: при участии Галло - Биржа[161], Равашоля магистратура и армия (казарма Лобо), Вайяна - депутаты, Анри - избиратели, Казерио - представитель власти. Наиболее "анархистским" ему представляется покушение Анри, направленное на избирателей, возможно более виновных, чем сами избранные, поскольку последние принуждаемы ими исполнять свое ремесло депутатов".

Разумеется, военное министерство отстранило Фенеона от должности. Таде Натансон, который в октябре 1891 года вместе со своими братьями основал журнал "Ревю бланш", предложил Ф. Ф. место секретаря редакции. Последний занимал эту должность до 1903 года, когда издание прекратило свое существование. Оказавшись на какое-то время, к своему

---

160 160 Приведено Жаном Поланом, который, правда, считает это "преувеличением".

161 161 Речь идет об одном из первых покушений. Шарль Галло бросил бомбу и произвел несколько выстрелов из револьвера в помещении Биржи 5 марта 1886 г.

большому неудовольствию, в центре внимания в связи с процессом "тридцати", он мог теперь, работая в журнале, как никогда прежде, раствориться в безвестности, удовлетворив свою страсть к анонимности. За девять лет работы в журнале он позволил лишь трижды напечатать свое имя на его страницах. Фенеон перестал писать. Не совсем, однако. Заявляя, что он "любит только черную работу", Ф. Ф. действительно находил смысл и удовольствие в том, чтобы от случая к случаю выступать в роли "негра", помогая кому угодно, например Вилли, который окрестил критика "отцом лаконизма".

После того как вышел первый номер "Ревю бланш", Ф. Ф. вновь взялся за перо, согласившись вести в "Матэн", ежедневной газете с большим тиражом, рубрику происшествий, которые он излагал в трех строчках, в забавной и отстраненной манере. В этих сообщениях проглядывает его ирония по поводу человеческой суетности:

"Бастуют двести смоловаров в Мимизане (Ланд). Три жандармских бригады и сто пехотинцев 34-го полка ведут за ними наблюдение".

"Остерегайтесь алкоголя и похоти" - с таким напутствием обратился к 32-й дивизии генерал Прива в приказе, изданном в день прощания".

"Мсье Абель Боннар из Вильнёв-Сен-Жорж, который играл в бильярд, выколол себе левый глаз, наткнувшись на кий".

"Подозрительный бродяга, замеченный механиком Жикелем возле вокзала Эрбле, найден; им оказался Жюль Менар, собиратель улиток".

"Портботт приговорен к двенадцати годам каторги: он убил в Гавре ту самую игривую Козочку Нини, вообразив, что имеет на нее права".

В 1906 году Ф. Ф. оставил эти экзерсисы, которые, с одной стороны, ему наскучили, а с другой, начали раздражать читателей "Матэн". Он поступил на службу в галерею "Бернхайм-младший" и позднее стал ее художественным директором. Безошибочность в суждениях, разумеется, сослужила Фенеону хорошую службу. Правда, высказывался он в очень необычной манере, которая всегда была ему присуща. Если он предлагал какое-либо произведение любителю, то, значит, искренне восхищался им. Ф. Ф. считал излишним комментировать работу, объяснять ее смысл или оспаривать мнение, отличное от его собственного. И едва обнаруживался хотя бы намек на некомпетентность или глупость возможного покупателя, как он увиливал в сторону при помощи какой-нибудь уловки. Посетительнице, которая, ткнув своим лорнетом в скульптуру Родена, вылепившего раздвинутые бедра женщины, спросила: "Что здесь изображено, мсье Фенеон?", он ответил без тени улыбки: "Это дама"[162].

Можно предположить, что завуалированные дерзости, молчаливое поведение могли отпугнуть ценителей искусства; однако, напротив, они-то и привлекали к нему людей - такой притягательной силой обладал этот торговец, для которого, как вскоре все убедились, было куда важнее восхищаться искусством, чем уметь его продать, и который не смог бы обмануть ни других, ни себя. А самое главное, он был не способен на мошенничество с искусством: в его представлении одно оно и значило что-то в жизни. Редких и отрывочных суждений Фенеона было к тому же достаточно, чтобы чуткое ухо уловило незаурядное понимание, которое он проявлял в этой сфере.

Как-то раз в 1924 году Фенеон - ему было тогда шестьдесят три года сказал Бернхайму : "Я созрел для праздности". И покинул галерею. Его тяга к забвению была абсолютной. Один издатель умолял его написать мемуары; Фенеон отказался. Возник замысел переиздания его единственной книги "Импрессионисты в 1886 году"; он отказался. Жан Полан попросил его написать заметки или воспоминания для "Нувель ревю франсэз"; он отказался. Кто-то предложил издать отдельной книгой его "новеллы в три строчки", опубликованные в "Матэн"; он опять отказался, и на этот раз с гневом[163]. Он желал одного -

---

[162] 162 Приведено Сен-Клером.

[163] 163 Приведено Жаном Поланом и Джоном Ревалдом.

забвения. Он еще работал, составлял каталог произведений Сёра, который, однако, согласно его непреклонной воле, должен был выйти без указания фамилии составителя; в этом каталоге нет никаких комментариев только одни "названия, даты и размеры"[164]. Забвение?.. Ф. Ф. стремился к чему-то большему, нежели забвение, - к полному исчезновению, к небытию. В 1938 году ему предстояла серьезная хирургическая операция, и он говорил о том, что не хотел бы ее перенести. "Это нелепо - продолжать жить, когда тебе семьдесят восемь лет (или семьдесят девять, или восемьдесят, или восемьдесят один год)", - повторял он[165]. Эта "нелепость" вызывала в нем, по свидетельству госпожи Тео ван Риссельберг, "раздраженную нетерпеливость". После операции он ослабел. Но его организм еще сопротивлялся в течение нескольких лет. Ф. Ф. успел уничтожить сохранившиеся у него документы, раздать часть своей коллекции. Он ждал смерти, этого последнего забвения. Она пришла в начале 1944 года.

29 февраля Фенеона не стало...

Послесловие

Книга А. Перрюшо, посвященная Жоржу Сёра, в отличие от повествований о Поле Гогене или Огюсте Ренуаре не известна широкому читателю в нашей стране, ибо впервые издается в русском переводе. Далек от отечественных любителей живописи и его герой - художник, принадлежавший к поколению тех, кого называли постимпрессионистами, художник с фатальной судьбой, как и другие, осмелившийся реформировать искусство живописи в период его высшего расцвета. Жорж Сёра умер в тридцать один год после внезапной короткой болезни. Вспомним, что Ван Гог покончил с собой, Гоген скончался на Маркизских островах, немощный и больной, отвергнутый отечеством. Лишь Сезанну в этой плеяде художников довелось пройти до конца свой жизненный путь, что потребовало от него величайшего мужества и самоотречения.

Жорж Сёра был еще менее понят своими современниками, нежели другие художники-реформаторы. По сути, один лишь Поль Синьяк, его друг и последователь, развивал в искусстве идеи Сёра, утверждая его значение как основателя неоимпрессионизма. В критике рупором теоретических положений "нео" (как их сокращенно называли парижане) был сноб и эстет, изысканный ценитель живописи Феликс Фенеон. Однако интерпретация творческих достижений Сёра, которую дали его немногие друзья и единомышленники, была далеко не адекватной истинному содержанию его произведений.

Особенно трудно составить суждение об искусстве Сёра советскому зрителю, ведь в музейных коллекциях страны нет ни одной картины Сёра.

Видимо, живопись Сёра не казалась достойной для собирательства тем, кто сумел оценить других, тогда еще не признанных представителей нового французского искусства.

Этот художник оставался не понятым по-настоящему не только при жизни, но и столетие спустя после кончины. Несколько лет назад в Художественном институте в Чикаго, где хранится основное произведение Сёра - "Воскресенье после полудня на острове Гранд-Жатт", собрались многие известные историки искусства XIX века из разных стран, собрались, чтобы дискутировать о произведении, которое считалось столь же популярным, сколь непонятным, - о "Гранд-Жатт" 1.

1 См. об этом: Kunstchronik, 1988, Februar.

Действительно, эта работа, выставленная в 1886 году, на последней выставке импрессионистов в Париже, самая завораживающая и интригующая в творчестве Сёра. Из

---

[164] 164 Жан Полан.

[165] 165 Приведено Жаном Поланом и Джоном Ревалдом.

прежних постоянных участников импрессионистических выставок в 1886 году сумели объединиться лишь несколько человек. Камиль Писсарро, Жорж Сёра, Поль Синьяк, а также сын Камиля Писсарро - Люсьен были представлены в отдельном маленьком зале. Здесь-то и толпилось больше всего людей, удивленных и возмущенных тем, что они не могут отличить работы одного художника от работ другого. Первое, что бросалось в глаза публике: маленькие точки разного цвета, сплошь покрывавшие поверхность картин. Именно они и производили впечатление однообразия живописной манеры, которую вскоре окрестили пуантилизмом. Особенно поразила публику самая большая из представленных картин - "Воскресенье после полудня на острове Гранд-Жатт" (размером 205х 308 см). Критик Феликс Фенеон так описывал ее сюжет: "Летом, в воскресенье, в четыре часа дня, на островке, мимо которого проплывают лодки, под деревьями гуляет праздничная публика, радуясь свежему воздуху. На картине около сорока персонажей иератического рисунка; они повернуты точно в фас или спиной к зрителю, сидят, образуя прямой угол, лежат, вытянувшись по горизонтали, стоят, выпрямившись, как будто их рисовал модернизирующий Пюви (Пюви де Шаванн - К. Б.).

Воздух прозрачен и как-то особенно вибрирует, поверхность картины будто колеблется. Это ощущение испытываешь и перед другими картинами этого зала; может быть, оно объяснимо теорией Дове: сетчатка глаза, подготовленная к восприятию отдельных лучей света, воспринимает в очень быстром чередовании и отдельные элементы, и их синтез" 1.

Научная основа художественных открытий Сёра и вообще всех теоретических построений неоимпрессионизма и будет первой дискуссионной проблемой, с которой мы познакомим читателя, заинтересованного глубже вникнуть в проблематику искусства героя романа Перрюшо.

XIX столетие было эпохой завоеваний научно-технического прогресса, веры в безграничность человеческого разума, в возможность рационального постижения явлений действительности. Для живописцев в это время главной становится работа с натуры. Импрессионисты стремятся прямо на природе, под дождем и ветром или при ярком солнце, с начала и до конца, работать над своими пейзажами, передавая на холсте непосредственно и точно свое зрительное впечатление. Мир раскрывается для них в своей сиюминутной прелести, и главное - уловить в нем доступное человеческому глазу.

Отсюда интерес живописцев к законам оптического отражения мира, к исследованиям в области цвета и т. д. Нельзя не упомянуть имя Эжена Шеврёля (1786-1889) - ученого-химика, автора брошюры "О законе одновременного контраста цветов", влияние которого испытали художники, стремившиеся к обновлению живописной техники. Но сам Шеврёль отнюдь не считал, что выведенные им законы должны быть прямым указанием для художников. Этот последний аспект стал подчеркиваться в искусствоведческой науке лишь в конце 1980-х годов. Появились работы, в которых заново рассматривались положения Шеврёля, Гельмгольца, Руда - ученых, чьими именами козыряли неоимпрессионисты, - и доказывалось, что, стремясь во что бы то ни стало найти научные подтверждения своей художественной теории, они просто до конца не разобрались в достаточно сложных исследованиях по физике и оптике 2. Неверным оказался ключевой принцип их метода, состоящий в том, что оптическая смесь (то есть смесь отдельных мелких мазков чистых цветов, сливающаяся в единый тон при восприятии на сетчатке глаза) ярче и цветоноснее, чем смесь цветов на палитре. Картины неоимпрессионистов и ненадолго увлекшегося их методом импрессиониста Камиля Писсарро в действительности производили не яркое, а тусклое впечатление, оптическая смесь вела к появлению общего серого тона, и об этом писали еще их современники, не попавшие под гипноз научной аргументации. Однако воздействие последней оказалось достаточно сильным для художественных критиков и историков искусства последующих поколений. Все они, включая Д. Ревалда и Э. Гомбриха, доверяли научной обоснованности теорий Сёра и его друзей.

1 Цит. по сб.: Жорж Сёра. Поль Синьяк. Письма. Дневники. Литературное наследие.

Воспоминания современников. М., 1976, с. 256. (Далее указано: сб. "Жорж Сёра...")

2 См.: A. Lee. Seurat and science. "Art History". June, 1987.

Откуда же появился скепсис последних лет? Дело вовсе не в научной эрудированности тех или иных историков искусства, а в самой логике развития художественного творчества. Наука и техника со времени Жоржа Сёра достигли невиданных успехов, но искусство живописи оказалось в оппозиции к завоеваниям компьютерного века. Не в овладении законами физики и правилами оптики видится сегодня тайна живописи, а в раскрытии индивидуальности ее творца, его мироощущения, в опыте его познания реальности, которое совершается не только рациональными и научными методами.

Верный друг и последователь Сёра Поль Синьяк, отдавая дань его теориям и живописным достижениям, развивал неоимпрессионизм в ином направлении. Художник большого лирического дарования, он стал писать более эмоционально, раскованно, увеличив пуантилистическую точку до маленького автономного красочного пятна, которое затем уже разрослось и обрело динамичность у фовистов - в раннем творчестве Матисса и Дерена.

Так что, рассматривая сегодня картины Сёра, не будем слишком преувеличивать значение его открытий в технике живописи. Пуантилистическая манера, хорошо заметная даже на небольших репродукциях с живописных работ художника, была для него приемом самодисциплины, ужесточения академических правил, которые он хорошо изучил и которые сумел соединить в своем искусстве с пронзительно острым, отвечающим духу времени видением мира. Глядя на репродукцию с картины Сёра, мы отмечаем жесткость контуров, застылость фигур и дробность фактуры. Но общение с подлинником заставляет забывать о них, потому что картины художника обладают особой лирической эманацией, хранящей трепет его творческого вдохновения. Работая с натуры, Сёра любил писать на небольших дощечках. Твердая, не поддающаяся давлению кисти поверхность дерева, в отличие от вибрирующей натянутой плоскости холста подчеркивала направленность каждого мазка, занимающего четко определенное место в красочной композиционной структуре этюда. Этюды Сёра совсем не похожи на маленькие картины-впечатления, которые Моне и Ренуар в конце 1860-х годов писали на живописных берегах Сены. И хотя позднее Сёра изберет для своих работ те же оживленные берега реки, его этюды с одинокими фигурами людей будут напоминать скорее маленькие проекты, модели отдельных частей большого полотна. Сёра обратился к отброшенному импрессионистами методу работы: на основе этюдов и эскизов, написанных на пленэре, создавать в мастерской картину большого формата. В отличие от своих предшественников большое значение он придавал рисунку. И это очень важно для оценки своеобразия его творческого метода.

Отец Сёра коллекционировал гравюры религиозного содержания - увлечение, широко тогда распространенное в средних слоях общества, - и, вероятно, заинтересовал своим пристрастием сына, для которого позднее популярная графика станет одним из источников сложения стиля. В мастерской художника после его смерти было найдено около шестидесяти гравюр, датированных в большинстве своем 40-ми годами XIX века. В ранних рисунках Сёра линия движется по плоскости, как и полагается в школьных работах, и ничто еще не предвещает его более поздней манеры. В тетрадях набросков, сделанных в 1876-1878 годах, в основном запечатлены отдельные мотивы - люди, улицы, кафе.

Работы 1880-1881 годов можно назвать кристаллическими по тому принципу, как в них развивается форма: линия уже не очерчивает объем, как в его ранних работах. Темная жирная линия, проведенная мягким карандашом Конте по зернистой бумаге, становится зачатком формы, которая нарастает вокруг геометрической основы, воплощаясь в сложной структуре разнонаправленных штрихов. Вероятно, многие рисунки начала 1880-х годов задумывались не как подготовительные, а как самостоятельные произведения. Таковы портреты отца и матери, портрет художника Аман-Жана. Сосредоточенность, созерцательность основное ощущение, пронизывающее рисунки этой поры. Когда художник изображает близких - за едой, за шитьем, за чтением, они будто отрешены от всего суетного, погружены в себя. В пейзажах сумрак скрадывает детали, мотив воспринимается в целом,

обобщенно. Черное и белое в рисунках Сёра передают отношение света и тьмы, близкого и далекого, объемного и плоского.

Художник, постепенно, с осторожностью подступая к работе красками, решал основные задачи живописи в рисунках - обобщал, находил главное, укладывал впечатление от реальности в избранный формат прямоугольной композиции.

В рисунках второй половины 80-х годов часто прорабатываются сюжеты задуманных живописных работ, особенно увлекает Сёра эффект огней рампы. Искусственный свет газовых плошек, направленный на сцену, чтобы осветить певицу, оставляет публику, сидящую в зале, в полутьме. Живописные эффекты сочетания яркого света в глубине с темнотой, клубящейся на первом плане, влекут художника своей необычной экспрессивностью. Игра света и тени, превращающая и зрителей и актеров в плоские силуэты, возможно, появилась у Сёра благодаря китайскому театру теней, очень модному в Париже в ту пору.

В рисунках Сёра прочитываются и реминисценции истории живописи, которую он будто повторяет для себя в условном, черно-белом варианте. Так, портреты матери проникнуты вермееровским настроением. Изображая Аман-Жана за работой, Сёра, вдохновленный его профилем с ван-дейковской бородкой, исполняет рисунок с виртуозностью, напоминающей о блестящем голландском портретисте. Портрет Поля Алексиса, исполненный в 1880 году, обращен к традиции нидерландского и северонемецкого погрудного портрета, когда рука изображаемого, будто "изнутри" положенная на край рамы картины, подчеркивает иллюзорное пространство произведения. Портрет Поля Синьяка, исполненный в 1889 году, можно сравнить с портретом Феликса Фенеона, написанным самим Синьяком в следующем, 1890 году. Трость и цилиндр - непременные атрибуты одежды светского парижанина - вводят в оба портрета жесткие прямые и четкие дугообразные линии. Синьяк изображен в профиль на фоне какого-то занавеса, Фенеон "на эмалевом фоне, ритмизированном тактами и углами, тонами и красками". Оба эти портрета сближает прием театрализации модели с характерной выразительностью лица, показанного в профиль.

Многие рисунки Сёра конца 1880-х годов говорят о влиянии на него стиля, который ввел в афиши и рекламу его старший современник художник Жюль Шере.

Завершая разговор о рисунках Сёра, следует подчеркнуть: как ни у какого другого французского художника того времени, рисунок играл в творческой лаборатории Сёра огромную роль. Рисунки, связанные с подготовкой к большим картинам, содержали в себе не только разработку отдельных деталей или фигур, но и варианты их образного осмысления. Каждый рисунок можно рассматривать сам по себе, в нем есть законченная выразительность, настроение, чувство. В рисунках Сёра стоит ближе к подлинным источникам своего вдохновения, он не только всматривается в модель, но и прислушивается к себе самому, погружаясь в длительное созерцание. Тень, мрак, так часто присутствующие в его графических работах, напоминают о сумерках, вечере, ночи - том времени суток, когда разум стремится к отдыху, а подсознание, интуиция оживают, готовясь завладеть человеком, как только он заснет. Родство с таинственным видением, сном, которое по временам проступает в рисунках Сёра, овевает их духом символизма, делает их порой более притягательными и близкими, чем "дневные" труды - исполненные пуантилистическим методом пейзажи и композиции.

Рисунки Сёра раньше, чем живопись, принесли ему успех - в Салон 1883 года были приняты два из них: портреты матери и Аман-Жана.

В живописи художник стремился разумом постичь всю тайну творчества. "С тех пор как я взял в руки кисть, - писал он в письме Фенеону, - я искал в течение 1876-1884 годов оптическую формулу..." Среди художников более всего его интересовали Делакруа, Коро, Кутюр, он был поражен "интуицией Моне и Писсарро". Весь этот сплав идей и впечатлений в собственной живописной практике он воплотить сразу не мог. Одна из работ Сёра, выполненная маслом в 1881-1882 годах, говорит о его раздумьях. Это картина в картине: на

маленькой дощечке в окружении пленэристического пейзажа изображена стоящая на мольберте вольная копия картины "Бедный рыбак" Пюви де Шаванна, выставлявшейся в Салоне 1881 года. Эта работа, иронически подписанная "Пювисс" - сродни тем ранним сезанновским панно, которые он подписывал именем Энгр, - являлась вызовом уважаемым современникам со стороны новичка, который надеялся их превзойти.

Противопоставляя известную картину Пюви, автора декоративных панно в классицистском стиле, написанному на пленэре пейзажу, Сёра будто задается вопросом: как объединить метод работы с натуры с пафосом великих традиций прошлого. Академические профессора не могли дать на этот вопрос удовлетворительного ответа, и Сёра обращается за уроком к мастерам, работавшим в середине столетия. Изображая сцены полевых работ, Сёра вспоминает Милле. Две женские фигуры в его картине "Крестьянки за работой" (1882-1883) являются повторением в зеркальном отражении собирательниц колосьев в одноименной картине Милле 1857 года.

В некоторых пейзажах, особенно барбизонских, Сёра выбирал мотивы, подражая Коро. С воспоминаниями о Курбе и Милле он писал женщин, сгребающих сено, каменщиков, дорожных рабочих. Эти его картины перекликаются и с крестьянскими сюжетами Писсарро, но Сёра в большей степени стремился к обобщению и простоте.

Многие картины имеют узкий, вытянутый по горизонтали формат. Плоскость изображения делится на несколько красочных зон, располагающихся одна над другой и условно передающих цвет земли, зелени, неба. Сёра использует насыщенные цвета, работает энергичными, часто перекрещивающимися мазками, напоминающими живописную манеру Делакруа.

Одна из тем ранних живописных произведений Сёра - городской пейзаж. Обычно это виды пустынных окраин, рабочих предместий Парижа. Они совершенно безлюдны, но это словно взятая отдельно среда, где могли бы жить персонажи его рисунков. Сёра геометризирует формы построек, лаконично выявляет основные цвето-световые доминанты. Он избегает глубокого перспективного построения, располагая стены домов параллельно плоскости картины. На дальнем плане он пишет дымящиеся фабричные трубы.

Пейзаж большого современного города - одно из жанровых открытий в живописи прошлого столетия. Тогда в городе впервые увидели не собрание архитектурных памятников и прочих достопримечательностей, а некий социальный организм с улицами-артериями, по которым движутся потоки пешеходов и фиакров, с вокзалами, где пускают клубы дыма пышущие жаром паровозы, с зелеными бульварами и нарядными площадями - каким запечатлели Париж импрессионисты. Сёра с его пустырями, куда не пришло бы в голову отправиться ни Моне, ни Ренуару, предвосхитил новый поворот темы социально-критический, это направление получит развитие в живописи и графике конца столетия, но сам Сёра отходит от него.

Большая картина, размером 200х300 см, "Купание в Аньере" (1883-1884) открывает новый период творчества художника.

Представленная на суд жюри Салона картина была отвергнута. Сёра показал ее на первой выставке Группы независимых художников в 1884 году в павильоне Тюильри. Здесь и произошло его знакомство с Синьяком, который впоследствии так отзывался о картине: "Эта картина была написана большими плоскими мазками, находившими один на другой и взятыми с палитры, составленной, как у Делакруа, из чистых и земляных красок. Охры и земли затемняли колорит, и картина казалась менее яркой, чем картины импрессионистов, написанные красками спектра. Но соблюдение контраста, систематическое разделение элементов - света, тени, локального цвета, - правильное соотношение и равновесие придавали этому холсту гармонию" 1.

1 Сб. "Жорж Сёра...", с. 179.

Сюжет "купание", в котором изображение обнаженной натуры соединяется с пейзажем, был довольно распространенным в живописи прошлого столетия.

Сёра уже в начале своей творческой карьеры взялся за тему, к которой его старшие

современники, Сезанн и Ренуар, подошли в зрелые годы. Видимо, потребность в создании картины, в которой выражался бы идеал эпохи и кредо художника, вела к выбору вечных сюжетов, каким является и купание.

В "Купании" Сёра опирается на большие композиции Пюви де Шаванна и вслед за последним пытается вернуть станковой живописи силу и патетику живописи настенной, знакомой по фотографиям и гравюрам с шедевров Возрождения. Сёра отбрасывает мифологические сюжеты Пюви и рисует жизнь своих современников. Персонажи "Купания" и те, что мелькают в подготовительных этюдах в этой картине, - представители даже не средних, а низших слоев общества, вероятно мастеровые или рассыльные, а мужчина с собачкой, лежащий одетым на первом плане и выполняющий роль репуссуарной фигуры в старых фресках (т. е. фигуры, расположенной в нижней части композиции и подчеркивающей движение в глубину от первого плана), этот персонаж по сравнению с остальными кажется просто респектабельным.

Ноты социальной окрашенности в картине заставили некоторых историков, в частности Д. Рассела, дать произведению социологическую оценку. С его точки зрения, важное символическое значение имеет такая деталь картины: лодка с обвисшим трехцветным французским флагом, в которой сидят дама и господин, обращенные спиной к зрителю и персонажам первого плана. Эти двое, по мнению Рассела, олицетворяют бюрократию, индифферентную по отношению к рабочим 1. Некоторые критики, писавшие о Сёра, предполагают, что "Купание" и написанная затем "Гранд-Жатт" - это парные картины, в первой из которых изображен рабочий класс, а во второй - буржуазия.

Другого мнения придерживался английский эстетик и историк искусства Роджер Фрай, открывший английской публике искусство постимпрессионистов. Фрай высоко оценивал неоимпрессионистов. В "Купании", на его взгляд, главной заслугой Сёра было то, что он отвлекся и от обыденного, и от поэтического взгляда на вещи и перешел в область "чистой и почти абстрактной гармонии" 2.

1 J. Russe1. Seurat. Paris, 1967, p. 125.

2 R. Fry. Transformations. London, 1926, p. 191.

Но все же отвлеченность и геометризм живописной системы Сёра не были для него самоцелью. Они проявились как результат усилий возродить композиционную стройность произведений классического искусства.

В 1884 году Сёра начал сразу, в один день, работу и над подготовительными этюдами и над большой картиной - "Воскресенье после полудня на острове Гранд-Жатт". Картина была завершена через два года. Сёра сделал множество рисунков для нее и несколько пейзажей с видами Сены.

Весной 1885 года он отправился в Гранкан - местечко на побережье Нормандии. Здесь он пишет свои первые марины и начинает использовать новый мелкий, точечный - мазок. Один из самых известных пейзажей, написанных летом этого года, - "Мыс дю Ок в Гранкане". Картине предшествовал этюд на маленькой дощечке, в котором художник с натуры написал скалу, по форме напоминающую клюв птицы или остроконечный парус. Законченная картина имеет не слишком вытянутый формат, контрастное разделение света и тени. По мнению американского исследователя Генри Дорра, композиция пейзажа указывает на влияние приемов японской гравюры 1.

1 H. Dorra and Sheila Askin. Seurat's Japonism-gazette des Beaux-Arts, Fevrier, 1969.

Увлечение японскими гравюрами было характерной чертой художественной жизни второй половины прошлого столетия. Весной 1883 года в галерее Жоржа Пти была открыта большая выставка японского искусства, вызвавшая живой интерес у импрессионистов и будущих "нео", которые, как писал Камиль Писсарро сыну Люсьену, нашли в японском искусстве "спокойствие, величие, необыкновенное единство, приглушенное сверканье".

В картине Сёра скала по силуэту напоминает не только парус, но и изображение волны в гравюрах Хокусая. В наиболее близкой по композиции к "Мысу дю Ок" гравюре японского мастера "Лодка, плывущая по волнам" можно видеть ту же небольшую деталь, что и в

пейзаже, - стайку птиц, летящих над горизонтом.

Увлечение японским искусством, как и увлечение Сёра искусством Шере, выдает характерную для конца столетия тягу к экспрессивным средствам изобразительности, к приемам, далеким от европейской традиции. Сёра в своем творчестве пытается соединить классическую ренессансную традицию, о которой шла речь в связи с "Купанием", и противоположные ей приемы восточного искусства. Художник ищет себя в период, когда академическая живопись исчерпала свои возможности, и поиск новых средств выразительности приводит его к пуантилизму.

В картине "Мыс дю Ок" рябь волн, игра световых бликов на поверхности скалы переданы мельчайшими, точечными мазками разных тонов - зеленых, желтых, лиловых, - перемежающимися друг с другом. По возвращении в Париж Сёра переписал в этой же манере свою большую композицию - "Гранд-Жатт".

В ней отразилось стремление художника слить ренессансную традицию не только с сюжетом из современной жизни, но и с современной художественной манерой. Персонажи первого плана - господин с обезьянкой и дама в платье с турнюром, который придает почти гротесковый характер силуэту фигуры в профиль, - заимствованы из модных журналов эпохи, а обезьянка напоминает рисунок Пизанелло из коллекции Валларди в Лувре. Многие из фигур Сёра "выверяет натурой", помещая их в разных крокетонах по отдельности на фоне одного и того же пустынного пейзажа Гранд-Жатт: берега с деревьями, глухой тенью на первом плане и гладью реки слева от зрителя.

В конце 1884 года на выставке Независимых в Павильоне Парижской ратуши Сёра показал эскиз композиции "Гранд-Жатт" под названием "Группа фигур и лодки". В настоящее время эта работа принадлежит нью-йоркскому Музею Метрополитен, и в составе выставки произведений этой коллекции ее можно было увидеть в Москве и Ленинграде в 1975 году. От окончательного произведения картину отличают меньший размер и меньшее количество фигур. Более всего запомнился от встречи с этой работой ее яркий, полыхающий колорит. Она была воплощением импрессионистической выразительности и напряженного, экзальтированного переживания. Ощущение непосредственного и очень чувственного восприятия художника, стремление раскрыться в своем произведении и вызвать у зрителя эмоциональный отклик - таковы сильные стороны эскиза к картине "Гранд-Жатт", хранящейся в Чикаго, доступной для обозрения лишь тем, кому посчастливилось там побывать.

"Построение света, тени и силуэта в чикагской картине гораздо систематичнее, дивизионистский мазок упорядочен, пейзаж глубже и яснее построен, а композиция в целом строго статична. Короче говоря, данная картина более непосредственна и интимна, в то время как чикагское полотно более импозантно, в нем есть нечто от величественной фрески" 1.

1 100 картин из Музея Метрополитен. Каталог выставки. М., 1975, с. 201.

Большая "Гранд-Жатт", ныне хранящаяся в Чикаго, произвела сенсацию и стала восприниматься как программное произведение неоимпрессионизма. Но творческое развитие Сёра продолжалось дальше. Его интересует уже не только воздействие определенных оптических сочетаний на сетчатку глаза, но и эмоциональный характер разнонаправленных линий и движений.

Он обращается к трудам известных ученых, в частности к "Эссе об абсолютных знаках в искусстве" (1827-1832) Юмбера де Сюпервиля, который связывал направленность разных линий с выражением эмоционального состояния. Он познакомился с изданным в 1885 году "Введением в научную эстетику" Шарля Анри, где излагалась его теория "геометрического изображения экспрессии", утверждалось, что линии, идущие слева направо, снизу вверх, из глубины наружу, воспринимаются как радостные, стимулирующие, а идущие справа налево, сверху вниз, в глубину - как тревожные, депрессирующие. Красно-желтые цвета возбуждают, зелено-фиолетовые угнетают. Анри считал, что человек "обладает врожденным математическим чувством", что существуют незыблемые законы гармонии.

Весь обширный круг интересов и трудов Анри представляет собой утопическую попытку создать универсальную систему мировосприятия, элементы фантазии у него сплетаются с чертами гениальных прозрений. Так же как Сёра ощущал кризис академической живописной системы, так Анри чувствовал недостаточность прежней картины представлений о мире и человеке. В их сближении, в перекличке их эстетических идей можно уловить зарождающуюся прелюдию нового художественного мира, новой модели взаимоотношений между искусством и человеком - того, что суждено было привнести в историю нашему столетию.

Однако в конце 1880-х годов все эти новаторские искания излагались языком старых понятий, старых способов выражения, обретали призрачные черты извечной мечты о "золотом веке", окрашивались то иронией, то печалью в духе настроений "конца века", выразившихся в искусстве "ар нуво" или стиля модерн, как по-разному называли в разных странах новое течение рубежа столетий.

Следующее после "Гранд-Жатт" большое произведение Сёра "Натурщицы" (1886-1888) было попыткой продолжить эксперимент: фрагмент картины "Гранд-Жатт", изображенный в "Натурщицах" на стене слева, напоминает о преемственности. Разбросанные на первом плане в кажущемся беспорядке предметы туалета, зонтики представляют собой строгую гармонию локальных цветов и порой, как бы следуя "псевдонаучной фантазии" (Фенеон), объединяются согласно схеме "хроматического круга", выработанного Ш. Анри.

Позы моделей заранее заданы, в них нет естественности. Если увлеченный неоимпрессионизмом Камиль Писсарро в 1887 году, наблюдая Сёра за работой над "Натурщицами", писал, что картина "чудесна по гармонии", то спустя годы Синьяк признавал, что "мазки очень мелкие и придают какой-то механический вид этой прекрасной живописи. Гладкая поверхность... выглядит неприятно, и такой прием (маленькие пятнышки цвета) кажется ненужным, вредным, потому что все приобретает серую тональность" 1.

1 Сб. "Жорж Сёра...", с. 119.

Сёра в 1888 году написал второй, сильно уменьшенный вариант "Натурщиц", который, так же как эскиз "Гранд-Жатт", более живописен и более одушевлен, нежели само полотно.

В картине "Пудрящаяся женщина" (1888-1889) Сёра написал портрет своей возлюбленной - Мадлен Кноблох. Эта "немыслимая женщина в гротесковом дезабилье 80-х годов" (Роджер Фрай) представлена в плане той же отрешенности и созерцательности, как и персонажи других его картин. Влияние распространенного в те годы "японизма", вероятно, сказалось в изображении туалета Мадлен.

Еще не закончив работу над "Натурщицами", Сёра приступает к другой большой картине - "Парад" (1888). Застылость и неподвижность ее персонажей вступают в противоречие с сюжетом - представлением балаганных зазывал, парадом комедиантов. На нижнем плане картины - публика, вернее, лишь ряд голов. Монотонность композиционного ритма придает сцене меланхолический характер, как будто под строгим взглядом художника обнажается суть вульгарного и дешевого веселья. Сама тема парада комедиантов может быть истолкована метафорически, как в сатирическом стихотворении Артюра Рембо "Балаганное представление", опубликованном в журнале "Вог" в 1886 году.

Исследователи считают источником композиции "Парада" фреску в Ареццо "Нахождение и испытание креста", выполненную Пьеро делла Франческой. Принцип чередования фигур, изображенных в профиль и в фас у Сёра, очень напоминает делла Франческу. Последнего среди художников кватроченто отличало стремление к пространственной упорядоченности композиций, ясности и логичности построения. Влияние его не ограничивается одним Сёра. Перед мастером кватроченто преклонялся Пюви де Шаванн. Копии с фресок итальянского живописца были заказаны известным историком искусства Ш. Бланом для музея в Париже. Друг Сёра Э. Мюнц, посвятивший ряд работ Пьеро делла Франческе, называл итальянского мастера одновременно импрессионистом и математиком.

Но несмотря на тягу к Ренессансу, дальнейшее развитие живописи требовало новых

форм, и источником вдохновения для Сёра были не фотографии старинных фресок, а современные афиши.

С декабря 1889 по март 1890 года в Париже проходит выставка Жюля Шере, которого по праву можно считать родоначальником искусства афиши в современном понимании этого слова.

Творчество Шере привлекало к себе внимание многих художников и знатоков искусства, его мастерскую посещали Эдмон де Гонкур и Роден. Стиль Шере, без которого невозможно представить себе острый и пряный аромат парижской жизни конца XIX века, воплощал многие характерные черты "ар нуво" и был близок к определенным историческим образцам: Шере ценил мастера сложных фигурных ракурсов Тьеполо и утонченную чувственность грациозных персонажей французских художников рококо. Но изысканные старинные манеры Шере доводил до гротесковости и карикатурности, пародируя претензии нуворишей и торговцев, которые рекламировали свое мыло, масло, средства от кашля, пытаясь заставить публику поклоняться товарным фетишам вместо прежних ценностей.

В 80-90-е годы художники Теофиль Стейнлен, Вийетт и другие, группировавшиеся в артистический кружок на Монмартре, центром которого был известный актер Аристид Брюан, восприняли сленг и манеры низших слоев Парижа как своего рода стиль диссидентствующей богемы, и нарочитая пародийность их искусства была частью их социально-эстетического самоутверждения. В контексте этих модных поветрий, рождавшихся в результате серьезных культурных сдвигов в жизни общества, следует рассматривать и последние большие произведения Жоржа Сёра.

Анализу этих работ, именно в соотношении их со стилистикой Шере, посвящены несколько статей известного исследователя искусства XIX столетия Р. Л. Херберта, но тема остается неисчерпанной: в проводившейся в 1990 году в Музее современного искусства в Нью-Йорке большой экспозиции, посвященной взаимодействию высокого искусства и различных видов изобразительной поп-культуры (комиксы, карикатуры, реклама), вновь большое внимание было уделено месту Жоржа Сёра в нарождавшемся в его эпоху крупном художественном процессе, в котором сближались разные слои, "верхи" и "низы" изобразительной культуры. В русле этого процесса стало возможно развитие таких течений, как дадаизм 1920-х годов, поп-арт 1960-х годов, наш доморощенный "соц-арт" 1980-х. Поэтому именно последние произведения Сёра сейчас больше всего интересуют художников и теоретиков современного искусства.

Характерная для рекламы повторность изображения одной и той же фигуры проявляется в картине Сёра "Канкан" (1890). Художника вдохновило выступление с акробатическим танцем четверки артистов - Гузарди, Коксине, Л'Артийер и Блондина. Но он отбросил индивидуальность танцовщиков. Все четверо объединены механическим, однообразным движением. В нижней части картины один самодовольный зритель и оркестранты. Композиция напоминает афишу Шере для выступления танцовщиков Жирар в Фоли-Бержер (1877). Поскольку Сёра ориентируется уже на печатный образец, он не делает такого количества рисунков с натуры, как прежде.

Так же как "Парад" и "Канкан", к миру зрелищ и представлений по своему сюжету относится и последняя, незаконченная картина Сёра - "Цирк" (1890-1891). Но если в первых двух дана точка зрения из зала на сцену, то в последней акробаты и публика показаны глазами того, кто выступает на арене, - клоуна, который изображен со спины на первом плане картины. Его фигура заимствована из афиши Шере "Братья Леопольд" (1877). Буквальное копирование будто вводит знакомого по известной афише клоуна в сценарий произведения: циркач открывает занавес, чтобы заставить публику взглянуть на самое себя.

Эта тема цирка как отражения мира и мира как странного цирка, открывающаяся в картине Сёра, находит продолжение у многих мастеров искусства XX века: вспомним персонажей фильмов Федерико Феллини и его же кинокартину "Цирк", вспомним наш сентиментально-нравоучительный "Цирк" с Любовью Орловой или сквозной образ цирковой афиши в одном из известных рассказов В. Набокова "Весна в Фиальте", где героев на улицах

маленького городка буквально преследует реклама бродячей труппы, расклеенная повсюду, "все те же слоны, расставя чудовищно-младенческие колени, сидели на тумбищах, в эфирных пачках наездница (уже с подрисованными усами) отдыхала на толстом коне; и клоун с томатовым носом шел по канату, держа зонтик, изукрашенный все теми же звездами - смутное воспоминание о небесной родине циркачей".

Горькое и ироническое повествование об окружающем мире в последних произведениях Сёра заменило утопически-идеализированную систему современного общества, воплощенную в более ранних полотнах - "Купание" и "Гранд-Жатт". Но лирический настрой художника нашел выход в его пейзажах, когда в одиночестве, покинув шумный и равнодушный к нему Париж, он отправлялся на берег моря и писал его по-своему: пуантилистическим мазком, со строгой геометрической выверенностью линий, но чувствами своими далеко превосходил собственный ритуал "научной живописи", и оттого в его безветренных пейзажах с сонными волнами и скупыми очертаниями побережья будто вибрирует и испаряется с поверхности холста влажный воздух, напоенный солью моря и свежим дыханием нового искусства.

К. Богемская